COLLEGIUM DE
SOMERVILLE
DONEC
RURSUS
IMPLEAT
ORBEM

856.1
CAR+1

GIOSUÈ CARDUCCI

BENEDETTO CROCE

# GIOSUÈ CARDUCCI

## STUDIO CRITICO

SECONDA EDIZIONE

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1927

3117

PROPRIETÀ LETTERARIA

GENNAIO MCMXXVII - 70904

# AVVERTENZA

Questo studio, composto dal Croce nel 1909, fu pubblicato nella *Critica* dell'anno seguente, e raccolto poi tra i saggi contenuti nel secondo volume della *Letteratura della Nuova Italia* (1914).

Poichè da più parti ci è stato espresso il desiderio di averlo in separato volume, col consenso dell'autore lo pubblichiamo anche in questa forma, e vi aggiungiamo un brano dello scritto *Dalle memorie di un critico*, già inserito nella *Critica* (XV, 1917).

*L'EDITORE.*

# I

## ANTICARDUCCIANISMO POSTUMO

Alla poesia del Carducci non mancarono, quando cominciò a venire in fama, molti e diversi avversarî. E senza parlare di coloro, che contrastavano questo o quel pensiero dell'autore e censuravano questa o quella delle sue opere (e ai quali il Carducci stesso rispose, fors'anche con troppo ardore e non sempre con provata necessità, nelle sue « confessioni e battaglie »), gli avversarî, che si potrebbero dire sistematici, furono di due sorta: gli uni più propriamente letterarî, che rifiutavano quella poesia perchè oscura e artifiziosa, perchè troppo sbrigliata e non rifuggente da trivialità, perchè si ostinava a rinserrarsi nello schema metrico insueto delle odi barbare; gli altri, spiriti religiosi o politici, che aborrivano nel Carducci il cantore di Satana, il propugnatore dell'ideale repubblicano, l'insultatore del partito che aveva dato compimento all'unità e condotto l'Italia a Roma. Qualche

volta, le due diverse opposizioni si congiungevano negli stessi uomini; e la *Civiltà Cattolica*, per es., condannava il Carducci in nome così della pietà religiosa come della buona forma italiana; Vittorio Imbriani aspramente biasimava tutt'insieme il professore che insidiava le istituzioni e chiamava « tiranno lascivo » Vittorio Emmanuele II, e il retore, che, a suo dire, in zoppe strofe imbarbariva la lingua italiana e rendeva sdrucciolo il parossitono « adamantino »; Ruggero Bonghi negava mente di politico e cuore di poeta a chi aveva rimato il *Ça ira*. Ma c'erano altri, che, repubblicani, non sapevano acconciarsi alla forma classicizzante e dotta del repubblicano Carducci, e rimpiangevano il suo trapasso dai *Giambi ed epodi* alle *Rime nuove* e, segnatamente, alle *Odi barbare*; — o che, non repubblicani, ma pure ammiratori delle virtù artistiche di lui, lamentavano che egli avesse assai conferito a dar falso indirizzo al sentimento politico italiano, e con lui si vennero in qualche modo conciliando solo dopo l'*Ode alla Regina* e fecero la pace completa dopo il *Piemonte*.

Questa opposizione, così letteraria come politica, andò via via scemando dal 1880 in poi; e presto ne scomparve fin l'ultima traccia osservabile. Seguirono gli anni, nei quali il Carducci potè dire di aver fermato il piede sul termine raggiunto combattendo, e di sentirsi, oramai, squittire intorno i « pappagalli lusingatori »: gli anni della reputazione assodata, gli anni della gloria anticipata.

Pure, allo scoramento dei nemici e dei rivali, che non più osavano indire battaglia, e all'universale riconoscimento di quella fama (diventato, persino, riconoscimento ufficiale), è da dubitare che rispondesse allora un vero, vivo e profondo affetto per la poesia carducciana. Perchè, in quegli anni per l'appunto, s'iniziava e svolgeva il movimento dannunziano, avverso nella sua intima tendenza e antipatico all'opera del Carducci. Avverso, cioè, non solo dell'avversione che ogni nuova arte prova e deve provare verso quella che immediatamente la precede, perchè la morte dell'una è vita dell'altra; ma avverso in un significato più specifico: in quantochè tra l'ideale etico carducciano e quello dannunziano era repugnanza. Patria, giustizia, libertà suonavano parole antiquate o troppo semplici ai raffinati spiriti dannunzieggianti; le austere virtù, che il Carducci esaltava, svegliavano il sorriso sulle labbra di coloro che avevano appreso la ricchezza della voluttà e l'infinito delle sue complicazioni; la storia d'Italia e del mondo era, per essi, roba da eruditi, o, tutt'al più, ripostiglio da antiquarî, in cui si pescavano, alcuna volta, strani vecchi oggetti, buoni a stimolare voluttà nuove; la serena Ellade del Carducci, di provenienza foscoliana e goethiana, non era l'Ellade verso cui cupidamente guardavano i nuovi estetizzanti, neurastenica, iperbolica, trucemente barbarica, micenea più che fidiaca, veduta attraverso i fratricidî, i matricidî e gli incesti. Del Carducci si parlava, tutt'al più, come

di un artista che aveva fatto il suo tempo, e di un brav'uomo, alquanto ingenuo e provinciale, pronto all'accensione e al furore per cose che destano l'entusiasmo della borghesia o del volgo. Si parlava, benchè non se ne scrivesse; e appena qualche accenno di questa freddezza, che diventava talvolta irrisione, dei dannunziani verso il Carducci, balenò qua e là. Ma, anche ora, i superstiti e variamente camuffati dannunziani, le così dette « anime fervide », spasimanti per la Bellezza e inneggianti alla Vita, si riconoscono dalla repugnanza e dal fastidio che manifestano pel Carducci: repugnanza di stomachi infermi pei cibi onde si nutrono gli organismi sani; fastidio dei sub-uomini, i quali sopportano, sì, l'immagine, in realtà non troppo differente dalla propria del cosiddetto superuomo, ma non quella, pura e semplice, dell'uomo.

Alla susurrante ostilità di codesti nuovi letterati e critici si aggiunse, anch'essa dal più al meno infrenata e latente, quella dei neocattolici e mistici: affatto diversa dalla primitiva opposizione dei cattolici tradizionalisti, perchè non nasceva tanto dall'offesa coscienza religiosa, quanto dall'evidente ostacolo che il loro imbroglio sentimentale trovava nella nettissima concezione razionalistica e umanistica del Carducci. Fintanto che questa dominava negli animi italiani, era impossibile che i conati del neocattolicismo e del misticismo vi facessero presa. Il Carducci era, pei mistici e neocattolici, uno spirito inferiore, rozzo, povero, chiuso ai rapimenti

e insensibile alle finezze religiose: a un dipresso, insomma, quale appariva ai dannunziani. Perchè il legame tra neocattolicesimo e dannunzianesimo è stato assai più stretto che non paia; e, se non può dirsi che l'uno derivi dall'altro, l'uno e l'altro provengono di certo da un medesimo disorientamento e depauperamento intellettuale ed etico.

Una critica vera e propria dell'opera poetica del Carducci non fu tentata, tuttavia, nè dagli uni nè dagli altri. I motivi dell'opposizione dannunziano-mistica non erano puramente artistici, o, almeno, questi non preponderavano; quantunque parecchi appunti artistici, talvolta giusti e tal'altra giustificabili, e cioè degni di discussione, fossero mossi, e taluni difetti della poesia carducciana non isfuggissero a quei poco benevoli osservatori. Anzi, a dir vero, studî critici non si ebbero allora nemmeno da parte dei carducciani; non potendosi considerare tali gli affettuosi scritti degli amici intorno all'amico e dei discepoli intorno al maestro, o gli annunzî giornalistici delle nuove odi, che il Carducci veniva componendo.

Due soli, per quel che io so e ricordo, ardirono, circa quel tempo, di mettersi a fronte di tutta l'opera del Carducci e procurar di determinarne criticamente il valore. Il primo fu l'Oriani, il quale nel libro sulla *Lotta politica in Italia* (1892) volle, con intenti di storico oggettivo, dar giudizio intorno al Carducci, e lo definì « troppo classico per potere mai diventare popolare, e

non abbastanza originale per essere il poeta del popolo ». E chiarendo meglio il suo pensiero: « Come la rivoluzione italiana, il Carducci fu troppo composito e non abbastanza democratico per essere originale: le passioni gli bruciarono più la testa che il cuore: la dottrina, perfezionandogli l'ingegno, glielo restrinse; fu classico, aristocratico e borghese, mai veramente nè popolano nè popolare ». Ciò che il Carducci aveva voluto raggiungere, era fallito. « L'Italia aspetta ancora il poeta che, come Hugo ed Heine, le riveli l'epopea rivoluzionaria e la decadenza del papato nell'efimero e contradittorio trionfo della monarchia di Savoia. Le avventure americane di Garibaldi, la sua difesa di Roma, la ritirata sino alla pineta di Ravenna, l'impresa dei Mille, la tragedia d'Aspromonte, l'ecatombe di Mentana, la vittoria di Digione, la solitudine di Caprera, saranno un giorno le massime glorie della lirica nazionale ». E, non essendo stato poeta davvero nazionale, il Carducci non divenne di conseguenza neanche poeta europeo: « La sua opera poetica non potè avere in Europa un potente significato di originalità. Mancava ad essa la schiettezza moderna dell'ispirazione. La donna, questo eterno tema della poesia, non ottenne da lui che pochi canti e non i migliori » (1). È una

(1) *Lotta politica in Italia*, pp. 828, 830, 831. L'Oriani ribadì questo giudizio nel 1907, in una pubblica discussione circa l'opportunità di porre un ricordo marmoreo al Carducci a Ravenna, presso la tomba di Dante: « Carducci cantò la ri-

critica, che, come le altre dell'Oriani, cerca cogliere nella sua essenza il fatto che esamina; ma che, al pari di tutte le altre di lui, opera con concetti vaghi o arbitrarî, quali sono quelli di popolarità e nazionalità, o apertamente errati, com'è la pretesa di dare o togliere valore a un poeta secondo che abbia o no bene interpretato gli avvenimenti e i personaggi della storia.

Qualche anno dopo, nel 1896, veniva fuori, nella *Gazzetta letteraria* di Milano-Torino, una serie di articoli, di cui il primo era intitolato *Il Vaglio*, e l'ultimo *La necessità di averlo abbattuto*: di avere abbattuto, cioè, il Carducci. Portavano la firma di Guido Fortebracci, pseudonimo di un cattolico o cattolico-liberale Bracci, autore di un volume di versi, e che morì ancora giovane, di lì a qualche anno.

Il Fortebracci censurava la poesia politica del Carducci, quella dei *Giambi ed epodi*, espressione di un partito politico, « che spingeva avanti senza rendersi conto nè degli ostacoli nè della

---

voluzione, ma non vide Garibaldi, non sentì Mazzini, non comprese Cavour: non un eroe, un martire, un brigante, un tiranno ebbe dal suo verso rivelazione o immortalità. Dante significò tutta l'anima italiana e la civiltà del medioevo; Carducci, nella rivoluzione, fu il poeta della borghesia e ne espresse con le migliori virtù la insufficienza ideale: trionfò come classico, chiuse un periodo, non aperse un'èra; la sua figura nel sepolcreto di Dante non sarebbe Patroclo presso Achille, ma un professore accanto al poeta: espiazione, non premio. I nuovi cortigiani di Ravenna, la vecchia imperatrice, non hanno più senso d'impero » (*Giornale d'Italia*, 16 dicembre 1907).

virtù necessaria a superarli », Nei *Giambi ed epodi* (egli diceva) « prevale un'arte che consiste nell'affermare il diritto d'invadere il territorio nemico senza incontrare chi risponda alle schioppettate, di minare le caserme ed essere graziati. Chi si accinge a ribellarsi, deve sapere la sorte che l'aspetta: o la vittoria o il supplizio. Ciò è tanto naturale che le invettive e gli improperî contro le crudeltà del vecchio prete infame, negli epodi in morte del Corazzini e per Monti e Tognetti, possono parere indizio di un sentimento poco virile. La poesia rivoluzionaria non deve essere così. Non deve insistere troppo sulla crudeltà di chi ordinò il supplizio, ma sull'eroismo di chi l'affrontò, e solo per farlo risaltare giova suscitare un senso di pietà pei figli dei giustiziati: deve inebriare i cuori di perdizione. E però a me sembra rivoluzionaria solo l'ultima parte dell'epodo pel Monti ». Poesia politica sbagliata; e, del resto, non era quello il momento buono per la poesia politica. « Il momento favorevole venne in Italia più tardi, dall'83 al '91. Era il tempo di chiamare a raccolta tutti gli spiriti dello sdegno. Ma, allora, la Musa del Carducci si tacque, tanto è vero che la sua ispirazione era stata tutta personale ». L'erroneo concetto storico vizia le altre odi: « Il *Clitumno* è un carme nazionale, e per questo ha tanta presa nei nostri animi. Tutto ciò che si riferisce alla caduta dell'Impero ci commuove, perchè ci ricorda le sventure della patria. Noi, anche cristiani, non possiamo a meno di sentir simpatia

per quello stuolo di senatori, difensori del simulacro della vittoria. Non è dunque meraviglia se dalla invettiva, lanciata tutta d'un fiato, contro i cristiani, ci sentiamo quasi trascinati a rimpiangere la morte delle Ninfe. Ma il poeta che, approfittando di questa disposizione dell'animo mio, viene a dirmi che Roma non trionfa più da che divenne cristiana, dice cosa manifestamente falsa ». Più severo ancora il giudizio sul *Canto dell'amore*: « C'è chi, per ammirazione al paesaggio umbro lumeggiato nel *Canto dell'amore*, è corso col pensiero a san Francesco e all'amorosa concezione della vita universale, propria di quel santo. Niente di tutto questo. La condizione d'animo da cui scaturisce quel canto, è quella d'un brontolone che, a forza di brontolare, essendo riuscito a mettersi bene avanti sulla gran scena del mondo, si accorge un po' tardi che non ha più motivo di essere malcontento di tutto e di tutti, dal momento che ha raggiunto la mèta. Il mondo è diventato bello, l'avvenire è diventato santo, perchè la nube che faceva ostacolo agli occhi del poeta s'è squarciata. Prima di questo, i re erano vili e brutti gli dèi, la vita un camposanto, i versi del poeta funebri. Questo spiega la duplice volgarità tra cui si svolge l'ode, in alcuni punti sì alta, tra una stropicciatura di mani di Paolo III e la scampagnata a braccetto di Pio IX ». Severissimo, poi, il giudizio complessivo: campeggiava in esso una parola, che correva per le bocche di molti: il Carducci non era un « poeta », ma un « profes-

sore ». « La sua poesia, meno pochissime eccezioni, ha un vizio di origine: è la poesia d'un professore, che non giunge mai a dimenticare la cattedra. Di rado, un avvenimento, un paesaggio l'ispira per sè medesimo. L'avvenimento gli richiama alla memoria altri ricordi storici: il paese gli ricorda passaggi di poeti ». Esempî di questa letteratura, che si sostituisce alla poesia nel Carducci, sono offerti da una curiosa analisi delle prime strofe del *Clitumno*: « Cominciando, è proprio sicuro il poeta di aver veduto sugli aridi monti dell'Umbria il frassino, pianta acquatica? Quelle salvie silvestri, che odorano lungi, non sarebbero forse mènte? Quando mai, da che mondo è mondo, si son visti torelli di color fulvo, aggiogati all'aratro?..... La stessa pittura della vita campestre nel principio dell'ode, non è presa dal vero, ma accozza elementi veduti in più volte. Da principio, siamo al ritorno delle greggi nel vespero umido. Ma non credo che proprio nell'umida sera il pastore faccia subire un bagno forzato alle pecore. Eccoci dunque trasportati a un'altra ora del giorno. Ravvolti di caprine pelli, ho veduto anch'io i caprari; ma a che pro un conduttore di buoi si metterebbe i guardamacchi? Non sembrino, queste, minuzie. A Virgilio, a Tibullo, a Orazio nessuno potrebbe rimproverare la menoma inesattezza..... Uno storico, che di qui a dieci secoli si appoggiasse sulle odi barbare per descrivere l'Italia odierna, starebbe fresco! ».

Ma non ci vuole grande acume a scorgere

la fallacia di codesta critica del Fortebracci, concepita quasi tutta come critica politica e filosofica. Che cosa importa che i giambi ed epodi siano passionalmente irragionevoli e ingiusti? che il giudizio storico sulla Roma cristiana sia errato? che il *Canto dell'amore* non sia poesia francescana? Che cosa ha da fare con l'arte del Carducci il silenzio politico di lui durante i ministeri Depretis e Crispi? Nè le continue reminiscenze storiche, che assediavano la mente del Carducci, formano argomento contro la sua poesia; perchè si tratta appunto di vedere se quelle reminiscenze si siano fuse in poesia, e quando sì e quando no. E, per quel che concerne le inesattezze agresti e pastorali del Carducci, certo, alla prima, sembrano dir molto, ma in fondo dicono poco. C'è, accanto alla campagna reale, un'altra più o meno inventata dai poeti, e che pure ha la sua poesia: l'amico Corrado Ricci si divertì una volta a narrare la lamentabile storia di un povero uccello, l'upupa, calunniato da tutti i poeti (non eccettuato il Carducci). E, anche dove quelle inesattezze diventano errori d'arte, possono non intaccare la consistenza di una poesia, come alcuni errori di fatto non intaccano la generale verità di una narrazione storica. Del resto, il Fortebracci medesimo fece, senza avvedersene, giustizia della sua critica, recando nell'ultimo articolo (quello in cui celebrava l'abbattimento compiuto) il brano di una lettera di un suo sennato amico, che gli diceva: « Per me, l'unico modo di dare una buona battaglia a Giosuè

Carducci, è quello che adoperavano i nostri vecchi quando volevano dare battaglia: pigliare in mano e sottomettere ad una sottile e stringente analisi le otto o dieci liriche, dalle quali il Carducci ebbe fama di lirico di prim'ordine. Con lui, il grande artiere, la lotta dovrebbe farsi a colpi di lima e di martello; bisognerebbe smontare pezzo per pezzo, investigare strofa per strofa, verso per verso; per risollevarsi alla concezione intera e verificare se essa regga sempre intatta nel prestigio di prima ». Al che il Fortebracci rispondeva con poco felici scappatoie: « Comprendo quale è il metodo vagheggiato; ma chi è capace di attuarlo?..... Giudicare di poesia è dato soltanto ai poeti. Ma un poeta, fino a che è nel pieno vigore delle sue facoltà, ha qualche cosa di meglio da fare, che non sia esaminare le poesie degli altri. Solo quando un puro-sangue è divenuto incapace di vincere le corse, viene messo a fare lo stallone ». Eccezione che non regge nè in diritto nè in fatto. Seguitava: « Perchè dovrei mettermi io ad analizzare *Legnano*, *San Guido*, l'*Idillio maremmano*, insomma quelle tre o quattro (non otto o dieci) liriche carducciane, che non hanno nulla a temere da un esame minuto? Intanto, non è vero che il Carducci debba soprattutto a quelle la sua fama di lirico. La deve alle poesie politiche, al *Canto dell'amore*, alle *Odi barbare*; e di queste, bene o male, mi sono occupato, per quanto il mio esame non sia stato strofa per strofa, verso per verso, ma tenendo d'occhio il motivo principale».

In altri termini: il Carducci non è poeta, perchè quelle poesie sue, che sono più ammirate o popolari, non sono le più belle: e quelle belle non hanno la fama meritata! Se questo non è un ragionamento dettato dalla passione, non so più che cosa sia ragionamento passionale e illogico.

Comunque, gli articoli del Fortebracci non ebbero quell'eco che l'autore, forse, s'impromette-va (1). E continuò la pubblica e ufficiale reputazione del Carducci, rafforzata anche, negli ultimi anni della vita di lui, dalla pietà, dall'ansia, dallo strazio, onde si assisteva a quel consumarsi del poeta e dell'uomo. Al Carducci s'indirizzavano concordemente gli omaggi di quanti in Italia coltivavano o riverivano l'arte e gli studî (2). E, quando la morte lo rapì, si ebbero,

(1) Il Carducci, in *Opere*, XII, 540-1, allude al Fortebracci senza nominarlo; e narra cose che dimostrerebbero la poco serena origine della critica di lui. Ma a noi basta avere atteso ai ragionamenti, onde è intessuta quella critica; i quali, essendo sbagliati, qualche origine passionale ebbero di certo, alta o bassa che fosse: quale precisamente non ci preme investigare.

(2) Assai significante il numero di Capodanno 1905 del *Resto del Carlino*, col titolo: *L'omaggio d'Italia a Giosuè Carducci*, contenente pensieri ed auguri, oltre che del ministro di P. I. Orlando e del rettore dell'Università di Bologna Puntoni, di G. C. Abba, R. Ardigò, G. I. Ascoli, G. Barzellotti, L. Beltrami, L. Bistolfi, B. Björnson, D. Bonamici, G. Boni, G. Cena, J. Claretie, F. Crispolti, B. Croce, A. d'Ancona, E. de Amicis, Ch. Dejob, F. d'Ovidio, F. de Roberto, S. di Giacomo, A. Fogazzaro, E. Gallòri, D. Gnoli, A. Graf, O. Guerrini, A. Hortis, A. Loria, G. Marradi, F. Martini, E. Masi, A. Masini, G. Mazzoni, C Nigra, A. Oriani, E. Pessina, C. Ricci, T. Salvini, G. A. Sartorio, G. Schiapparelli, S. Solari, A. Trombetti, G. Verga, P. Villari, B. Zumbini.

in Italia e fuori, discorsi e scritti di occasione intorno a lui, elogi, commemorazioni, ricordi, aneddoti, confronti, comenti: pioggia o diluvio di pubblicazioni, che non si è rallentato negli anni trascorsi da allora; tantochè si può dire che ci sia ormai una letteratura carducciana, grande almeno per mole. Ma, frugando in quella mole, si vede che nella sua maggior parte ha scarso valore, piena di lodi generiche e di frasi convenzionali ed enfatiche. Rari i lavori serî (che non ricordo qui, anche per non dispiacere alle troppe e illustri persone che dovrei passare sotto silenzio); ma anche i lavori serî hanno quella inevitabile unilateralità, che nasce dalla condizione d'animo di chi, commosso per una recente perdita dolorosa, parla o scrive per un pubblico parimente commosso. Una vera e propria critica non è lavoro da commemorazioni; salvo, per ipotesi, che queste non si facciano innanzi a una platea di filosofi, ben più difficile a mettere assieme di quella « platea di sovrani », che Napoleone radunò intorno a sè in Erfurt!

Sta per sorgere, ora, una vera critica carducciana? Sarebbe tempo, perchè si comincia a essere infastiditi dalla monotona ripetizione di lodi poco intelligenti, ristucchi della finta unzione che la vanità dei superstiti versa sugli uomini insigni di recente trapassati. Intanto, ecco qui un libro di Enrico Thovez [1], che, dopo

[1] *Il pastore, il gregge e la zampogna* (Napoli, R. Ricciardi, 1910).

tanto zucchero che ci aveva illanguidito il palato, ci fa risentire il sapore stimolante dell'agro e dell'amaro; e, non fosse che per questo, dovrebbe incontrare, mi sembra, onesta accoglienza. Il Thovez ripiglia in certo modo il filo critico dell'Oriani e del Fortebracci; e intende anch'egli a compiere (con quel rispetto in cui diè prova l'Oriani e al quale il Fortebracci, purtroppo, venne meno) una vera e propria demolizione del Carducci come poeta. Parecchie osservazioni dei due suoi predecessori si ritrovano in lui; e, in complesso, il suo giudizio non è troppo diverso da quello del Fortebracci, qualificando anch'egli la poesia del Carducci « poesia da professore ». Ma se l'Oriani dava pochi cenni e il Fortebracci una critica saltuaria, l'atto di accusa, istruito dal Thovez, è larghissimo e, si può dire, compiuto. Piace anche a me (che mi confesso carducciano impenitente) vedere determinate e ragionate accuse che giravano, più che altrove, nelle conversazioni: giova sempre, anche nel caso che tutte le censure del Thovez siano false, possedere in esse un punto di appoggio per la discussione, e una serie di argomenti avversi, i quali, per forza di contrarietà, ravvivano e raffermano il ben diverso giudizio che si deve recare della poesia carducciana.

Ma tutte false non possono essere, nè sono, le osservazioni del Thovez, il quale è ingegno acuto e colto e fine intenditore di arte; cosicchè il suo lavoro, se non è accettabile nel complesso,

reca nondimeno importante contributo alla critica del Carducci. Del resto, l'accettabilità è sempre qualcosa di molto approssimativo; e un lavoro critico, per eccellente che sia, rimane sempre, più o meno, un contributo. La critica definitiva, come la storia definitiva, come la filosofia definitiva, è sogno di coloro che non s'intendono di queste cose: definitiva può essere, in certo senso, l'opera d'arte, non mai l'opera del pensiero. Oltrechè, il Thovez non è mosso da odio personale o di partito o di setta: e si sente, nel leggere il suo libro, che l'origine delle sue critiche è in impressioni realmente da lui provate. Questa ingenuità e genuinità di origine appare anche nella forma espositiva, la quale non si svolge come un ritratto letterario, un saggio critico o una polemica, ma come una sorta di confessione o di autobiografia, onde l'autore viene narrando quello che per lui, e per tutti noi allora giovani, erano, venticinque anni or sono, la poesia e la personalità del Carducci; e il sopravvenire di fatti che conturbarono quella prima immagine, e le nuove esperienze morali e artistiche che la dissiparono o assai la modificarono, e i confronti che fecero impallidire nel suo animo la poesia del Carducci, e i bisogni che essa gli lasciò insoddisfatti e gl'indizî che lo misero in sospetto circa la saldezza di quell'opera, e i sentimenti e i pensieri suscitatigli da certe manifestazioni del vecchio Carducci, e da certe parole e atti dei suoi seguaci; e così via. Anche dove il giudizio del Thovez suona

più severo (e forse più ingiusto), esso è attenuato dalla maniera modesta in cui egli lo porge, quasi dica: « Questo io sentii, questo mi venne allora in mente: che cosa farci? volete forse che io menta o taccia quel che realmente provai? ». Il che potrebbe sembrare sottile arte di avvocato, e non è; essendo evidente, almeno per me, che il Thovez ha dato al suo schietto pensiero la schietta forma che gli spettava.

Pure, nell'essersi attenuto al metodo della confessione, nell'avere esposto via via le sue impressioni, è, insieme col pregio, il difetto del lavoro del Thovez, e persino l'appicco a quel certo che di avvocatesco, che s'introduce in esso senza che egli se ne avveda, e gli prende la mano, e tramuta molto spesso la sua indagine in tesi e il suo ragionamento in sofisma. Perchè la raccolta delle nostre impressioni è il precedente e il materiale della critica, ma non è la critica; la quale deve propriamente determinare il vario carattere di quelle impressioni e scernere quelle di esse che hanno qualità estetica dalle altre che sono di altra provenienza e a cui spetta valore contingente e personale. Di ogni poeta possiamo narrare come l'abbiamo amato e come l'abbiamo aborrito, secondo i varî periodi e momenti della nostra vita: ci sono momenti in cui non sopportiamo il pianto del Leopardi, e altri in cui la leggerezza dell'Ariosto ci offende; persino Dante può essere gettato via per Omero, e Omero per Virgilio. Impressioni reali e sincere, senza dubbio; ma affatto personali e punto este-

tiche. Se ci affidiamo a esse, che cosa accade? Tratti dal bisogno di concludere, invece di cercare il perchè di quei giudizî nelle vicende della nostra psiche, lo riponiamo nella oggettiva deficienza di quei poeti; e foggiamo teorie per giustificare l'esclusione del Leopardi, dell'Ariosto, di Dante o di Omero dal campo dell'arte vera e della schietta poesia. E poichè le teorie false sono come le coperte troppo piccole, che nello sforzo per coprire un lato del corpo ne scoprono un altro, si fa allora violenza ai fatti e si cerca di allontanare quelli di essi che riuscirebbero incomodi. Il che, per l'appunto, a me sembra sia accaduto ora al Thovez.

Per esempio, egli, che ha finito col preferire alla poesia del Carducci, tanto amata nella prima giovinezza, altre poesie, ricorre volentieri al paragone con le altre poesie come ad argomento per abbassare quella del Carducci. E mette, l'una accanto all'altra, l'ode al *Clitumno* e la *Sera del dì di festa*, per fare « percepire l'immensa distanza che corre tra un poeta genuino e connesso con la mentalità del proprio tempo, ed un poeta di scuola, tra la poesia organica e quella di coltura. L'ode del Carducci è un magnifico riflesso di forme oraziane: il canto del Leopardi è indissolubilmente legato all'anima moderna ed è tutto suo: l'uno rampolla dalla vita stessa, dalla profondità del fato e del mistero, l'altro da una immaginazione letteraria; l'uno gronda di lagrime, l'altro degli odorosi unguenti poetici della letteratura latina » (pp. 80-1). Ma come paragonare

situazioni di spirito cotanto dissimili? e non c'è rischio che, con quel ravvicinamento, si sciupino entrambe le poesie? e con quel procedere raziocinativo non si potrebbe sostenere parimente (falso per falso), che la poesia del Carducci è assai più ampia, solenne, sicura di quella triste, e angusta nella sua tristezza, del Leopardi? Il Thovez rintuzza coloro che, per giustificare il Carducci, lo presentano come poeta classico; e cita Saffo, Alceo, Mimnermo, Teognide, Archiloco, Meleagro, il libro di Giobbe, l'Ecclesiaste, Omar Kayyhâm, classici anch'essi, tutti, e pur così diversi dal Carducci e producenti in lui quelle commozioni, che questi non gli suscita (pp. 24-5). E che cosa dimostra ciò? Il Carducci potrà bene produrre una commozione sua, diversa da quelle dei poeti ricordati, e nondimeno poetica. Nell'opera del Carducci, l'amore ha poca parte: « nemmeno il più acceso degli erotomani può credere che le Lidie, le Lalagi, le Dafni, le Line carducciane siano donne di carne ed ossa » (p. 71); com'erano invece le donne del Betteloni, che il Carducci stesso riconobbe per tali, facendo l'« ingenua confessione della convenzionalità della [sua] poesia di sentimento, l'implicita condanna delle ideologie archeologiche in cui si compiacque » (p. 72). E che cosa impedisce che in una lirica compaiano donne di prospetto, e, in altra, di profilo; nell'una, donne con le quali ci sembri di aver vissuto a lungo e di conoscerne a fondo l'anima; e, nell'altra, figure di cui appena si veda un lampeggiar d'occhi, un cenno del capo,

un atto fuggevole? « Il Carducci ignora totalmente quei moti dell'animo, che in ogni tempo furono riputati e si dimostrarono alla prova i più grandi fattori di poesia, i più capaci di elevazione lirica e meglio passibili di elaborazione estetica: ignora l'amore, ignora l'ebrezza, ignora il dolore. Li ignora e non si vergogna di disprezzarli. Perchè nessuno, per accecato che sia dall'ammirazione, può avere il coraggio di sostenere che il sentimento espresso nei suoi versi sia amore » (p. 74). Da capo: così fatto era, per l'appunto, lo stato d'animo del Carducci. Vorremo determinare a priori le « materie » o gli « ingredienti » poetici? « Il verbo di pace del *Canto dell'amore* (dice il Thovez, incontrandosi col Fortebracci) mi pare proprio il facile ottimismo che nelle tempre irose e battagliere rampolla inopinatamente da una digestione felice »; è « un semplice moto di vitalità soddisfatta »: « non è un manifesto filosofico o sentimentale, non è un vangelo morale » (pp. 76-9). Sia pure: l'osservazione varrà, tutt'al più contro coloro che scoprivano in quel canto profondità che non ci sono. Ma è bello o brutto? Ecco la questione, alla quale bisognava rispondere col solo esame della forma poetica.

Non solamente il Thovez pretende trovare nella poesia del Carducci quella degli altri poeti tutti, apparsi nel corso della storia umana, ma vorrebbe che ci fosse, nientedimeno, la poesia nuova, alla quale egli aspira e che, più o meno, intravede: la poesia sua. « L'ardore che mi agi-

tava, l'affanno che mi struggeva, l'amore quale mi si svelava, i mille contrasti di idee e di passione che sentivo tumultuare in me e attorno a me, non avevano in quei versi alcun riflesso ed alcun'eco; le forme materiali della civiltà, di cui ero figlio e fra cui vivevo, vi erano meravigliosamente ignorate; le forme ideali, che fluttuavano nel cielo del mio tempo, non vi avevano alcuna effigie; i problemi morali, estetici, sociali, contro le cui bronzee porte cozzava la mia mente animosa cercando la legge della vita, sembravano non esistere pel poeta; l'anima mia non trovava più alcun addentellato con la sua » (p. 23). « Impassibile assisteva, nella compostezza del suo drappeggio arcaico simmetricamente composto, al ribollimento del mio cuore. Ed io gridavo: come può questa sostanza di poesia che è in me e tumultua ed anela di divenire arte, acconciarsi a questi schemi metrici, a queste onde meliche, a queste forme verbali da museo, senza storcersi, disgregarsi, snaturarsi, senza perdere intero il suo pregio di cosa ripalpitata da un cuore nuovo e con determinazioni nuove imposte dal tempo e dall'ambiente nuovo? » (p. 24). Niente di più naturale di questa insoddisfazione: senza di essa non nasce la nuova poesia, la quale importa sempre che negli animi vi sia un contenuto nuovo, non ancora espresso dalla poesia precedente. Ma in qual modo mai la confessione di codesti bisogni poetici del Thovez forma argomento contro l'opera del Carducci? Poteva il Carducci, può qualsiasi poeta, per grande che

sia, esaurire la poesia ed estinguerne per sempre la sete?

Nè basta che del paragone col Leopardi il Thovez si valga per deprimere e schiacciare la poesia del Carducci. Esso gli fornisce il motivo per un'accusa di tradimento, di regresso artistico e d'involuzione, lanciata contro costui. Il Leopardi era giunto all'immediatezza e semplicità dell'espressione poetica. « *La sera del dì di festa*, la *Vita solitaria*, l'*Infinito*, le *Ricordanze*: ecco la lirica che, per intensità di sentimento, per rapidità e sobrietà di espressione, per modernità di atteggiamento, per fusione perfetta della forma con la sostanza, poteva e doveva servire di punto di partenza alla nuova lirica italiana... » (p. 36). Ma gli italiani non si avvidero del tesoro di ammaestramenti, offerti dal Leopardi; e tornarono indietro. « L'artefice massimo dello sviarsi della lirica italiana dalla via audacemente indicata dal Leopardi fu... il Carducci » (p. 54). Questi « compì laboriosamente un'azione a ritroso; aveva ricevuto nelle mani la lirica soggettiva: la rifece oggettiva; l'aveva trovata intima e psicologica: la ridusse esterna e decorativa; di immanente ed universale, la rifece nazionale e d'occasione; dalle *Ricordanze* e dall'*Infinito* giunse al *Piemonte*, alla *Bicocca di San Giacomo*, al *Cadore*. Il Leopardi aveva posto a fondamento della psiche poetica la filosofia razionale dell'uomo moderno e vi aveva trovato una fonte d'insuperata poesia; aveva scritto che, per riuscire in Italia « veramente originali,

bisogna rompere, violare, disprezzare, lasciar da parte interamente i costumi e le abitudini e le nozioni di nomi e di generi ricevuti da tutti': il Carducci riannodò diligentemente il filo di quelle abitudini e di quei costumi, e informò rigidamente la sua poesia a quei nomi e a quei generi: il Leopardi aveva scrostato la forma da ogni eleganza di scuola e si era ridotto a una nudità sublime: il Carducci l'arricchì di nuovi adornamenti; il Leopardi aveva sciolto le forme chiuse per crearsi un ritmo idoneo a seguire fedelmente lo snodarsi del pensiero, il palpito del sentimento: il Carducci disseppellì le forme più chiuse» (p. 55).

Ora, potrebbe sembrare una bella fortuna se il punto più alto raggiunto da un poeta servisse da gradino per chi viene dopo di lui: chi sa a quali altezze si ascenderebbe! altezze da dare i brividi! Ma la cosa è semplicemente impossibile; e poichè l'impossibile o l'assurdo non è oggetto di volontà, non si può nemmeno considerare come un bell'ideale. Ogni poeta ricomincia da capo il viaggio, nelle nuove condizioni storiche in cui è messo, e deve cercare da sè le vie adatte e foggiarsi gli strumenti necessarî. Non solo i suoi immediati predecessori, ma i grandi esemplari di tutti i tempi gli sono tutti innanzi e tutti lo aiutano (o l'opprimono); ma nessuno gli basta, perchè le difficoltà da vincere in sè e fuori di sè gli pongono un problema affatto personale. Tutti abbiamo innanzi l'esperienza dei nostri padri, e tutti dobbiamo acquistarla da

capo, a nostre spese, per l'uso nostro. Il Thovez non ignora che il Carducci dovè, tra l'altro, spezzare gli ostacoli che gli opponeva il degenere romanticismo italiano. « Ma, per combattere la falsità sentimentale, la scapestrataggine fantastica, il rodomontismo verboso, il pietismo annacquato, era proprio necessario l'esumazione archeologica dei *Juvenilia* e *Levia Gravia*? Era indispensabile disseppellire la mitologia greca e la rettorica romana e condirle di affettazioni trecentiste? Per ricondurre la poesia alla verità ed alla natura, alla dignità ed alla schiettezza, non c'era mezzo migliore dell'asservirla alla visione poetica, ai sentimenti ed alle forme di gente vissuta dai duemila ai cinquecento anni addietro? » (p. 55). Era indispensabile, era necessario, tanto vero che il Carducci non seppe farne di meno; e delle esigenze autopedagogiche che egli sentì e dei mezzi con cui le soddisfece, lui e non noi possiamo giudicare. Nei documenti giovanili, il Carducci appare « uno spirito più smanioso di vincoli che di libertà, uno spirito chiuso e quasi pedante che sacrificava i diritti della coltura e del sentimento ad un suo violento ideale predominantemente storico e politico: l'italianità; un'italianità rigida, intransigente, quasi astiosa: una italianità non moderna, ma storica » (p. 28). Ciò vuol dire che egli sentiva, o credeva di sentire bisogno di quella particolare idroterapia e di quella particolare ginnastica. A noi preme soltanto sapere se, quale che fosse il suo metodo educativo, egli giunse o no, presto o tardi, all'arte e alla poesia.

Poco concludenti riescono altresì le osservazioni che il Thovez fa intorno alla poesia politica e patriottica, prediletta dal Carducci. « Il Carducci commise l'errore di credere che ad una grandezza di bellezza morale, di sapienza civile, di apostolato patriottico, debba corrispondere necessariamente una grandezza lirica » (p. 122). Errore senza dubbio, ma non diverso da quello di chi crede che a un grande amore e a un disperato dolore debba corrispondere, di necessità, una grande opera d'arte. Spesso, si sa, l'affetto è grande; e non meno grande è la rettorica dell'espressione. « Nessuna lirica è mai riuscita a integrare la figura di un uomo di stato e di un patriota propagandista » (p. 122). Chiaro che una lirica non è un libro di storia (benchè nemmeno la storia abbia poi tutta quella potenza che il Thovez le attribuisce); ma ciò non prova che la passione politica non possa trasfondersi in lirica. « L'amor di patria era il solo elemento lirico nativo dell'anima carducciana, tanto veemente che ne cacciò ogni altro. È esso un sentimento di categoria così elevata che ogni altro moto dell'animo debba al confronto fuggire a nascondersi per vergogna della propria piccolezza? » (p. 127). Elevato o no, che cosa farci se esso s'impadronì dell'animo del Carducci e regnò sopra gli altri suoi? « Le idealità politiche e gli affetti patrî appartengono ad una categoria lirica assai inferiore a quelle delle idealità estetiche o morali, e degli affetti individuali; e ciò per una semplice ragione; che, una volta rag-

giunto lo scopo morale, il loro spirito animatore cessa, e di cosa viva diviene fenomeno storico, mentre l'incanto della bellezza e il fremito della passione sono immanenti ed eterni » (p. 129). Ah, no! « Muor Giove, e l'inno del poeta resta »; e si tratta di vedere solamente se c'è stato davvero « l'inno del poeta ».

Come dal tema politico non consegue nulla nè a favore nè contro l'opera carducciana, così neppure dal fatto che egli « si esprimeva nelle forme letterarie di Dante, di Cino, di Petrarca » (p. 24), o dall'eclettismo metrico e verbale, che il Thovez nota. Codesta, che egli formola, è una critica, non tanto del Carducci, quanto piuttosto dei pregiudizî della metrica. « Se è vero, come si afferma, che tra la forma metrica e l'ispirazione vi debba essere una correlazione intima e incontrastabile, da questo emporio di forme sorgerebbe nitida la conclusione che il Carducci albergò nel suo petto l'animo di Mimnermo e di Saffo, di Alceo e di Anacreonte, di Archiloco e d'Orazio, di Dante e del Petrarca, del Cavalcanti e di Cino, del Poliziano e del Medici, del Chiabrera e del Fantoni, del Parini e del Foscolo, del Monti e del Leopardi; e non l'anima di essi soli, ma quella della loro età e le determinazioni di pensiero e di eloquio caratteristiche dei loro tempi » (pp. 67-8). — Ma il Thovez, seguendo le proprie tumultuose impressioni, ha altresì il torto di far pesare sul Carducci poeta le deficienze del Carducci pensatore. Così egli cerca dimostrare che il Carducci non intese

il pessimismo leopardiano (p. 56); che non ebbe chiaro concetto della religione, e passò da Satana a Dio, contradicendosi (pp. 102-3); che a determinare il suo primo atteggiamento concorsero, come egli stesso confessò, motivi politici e l'odio massonico pel prete (p. 115). E osserva infine: « Queste schermaglie, questi andirivieni, questi scarti mostrano quanto incerta, contraddittoria, malferma, superficiale fosse in lui la concezione filosofica del problema della conoscenza e delle necessità metafisiche dello spirito umano. Il Carducci non ebbe mai una salda coscienza filosofica... » (pp. 118-9). Verissimo; quantunque mi faccia un po' maraviglia trovare queste cose sulla bocca del Thovez, che della filosofia ride volentieri, e che, in questo stesso volume, giudica il Leopardi non soltanto « il maggior lirico italiano sorto dopo Dante, ma anche l'intelligenza più alta ed acuta, la mente più armoniosa ed universale, lo spirito critico più libero, logico ed audace che sia comparso nella storia del pensiero italiano da Dante in poi... »; « un maestro senza pari e un precursore meraviglioso di novità filosofiche ed estetiche » (p. 51). Il Carducci non fu filosofo (meno ancora del Leopardi, se così piace); ma il legittimo scontento, provato dal Thovez innanzi alla filosofia del Carducci, non ha che vedere col giudizio sul poeta; anzi (se si volesse ricorrere a quel metodo degli indizî che il Thovez adopera volentieri, e che, *absit iniuria verbo*, si muta talvolta in metodo d'insinuazioni o almeno di pregiudizî), la medio-

crità o l'ottusità filosofica del Carducci non sarebbe, per avventura, indizio del caldo temperamento suo di poeta?

Temperamento di poeta è temperamento passionale; e passione, odio e amore, ripugnanza e brama, bisogna cercare quasi sempre presso il poeta, anche dove la sua espressione riveste forma di teoria e di ragionamento. Il Carducci ha fulminato più volte contro la lirica ridotta a secrezione del sentimento; e il Thovez lo prende in parola: « Che è, io mi dissi, la poesia di Saffo, di Catullo, del Petrarca, del Leopardi e di altri mille poeti grandissimi, se non la secrezione della loro sensibilità e sensualità? » (pp. 65-6). Lasciamo qui andare che, nei poeti, la poesia non è « secrezione », ma « contemplazione »; non voglio commettere io l'errore che imputo al Thovez, che è di fermarsi alla superficie dottrinale e non vedere che lo scrittore, con quelle sue sfuriate, si rivoltava contro lo stato d'animo romantico e sentimentale. Il Carducci continuava, dichiarando vera poesia, e sola possibile ancora ai giorni nostri, la poesia del passato, la poesia storica. E il Thovez, al solito: « Ma che dire allora della poesia di Mimnermo, di Saffo, di Catullo, del Petrarca, del Leopardi? » (p. 89): senza badare che quella pseudoteoria estetica non è altro che l'affermazione della tendenza personale dello stesso Carducci. Il quale ha anche manifestato più volte il suo fastidio per la poesia e il suo pentimento per le ore spese nel fare versi: aspetto ben caratteristico, codesto, del suo spi-

rito di poeta eroico, anelante all'azione e pure incatenato dalla sua natura e costretto da una forza prepotente a verseggiare. Ma il Thovez la intende diversamente: « Questa confessione è la chiave di vôlta dell'anima carducciana. Essa lumeggia più che non un volume di indagini il disagio interiore della lirica del poeta, le fluttuazioni e le apostasie: ci fornisce la ragione di quel suo scontento perpetuo della poesia. È sincera ed è terribile » (p. 124). Dico il vero: a me sembra uno scatto capriccioso e punto terribile. « Le ore da lui spese per far opera di poesia non furono ore di ´sollevamento morale e di umano perfezionamento`? È certo, perchè egli lo afferma, ed è profondamente triste... » (pp. 125-6). E a me, invece, sembra dubbio e incertissimo, appunto perchè il Carducci stesso (il quale la vita intera consacrò e consumò nella poesia) lo afferma; e, come dicevo dianzi, piuttosto che triste, atto a condurre sulle labbra un sorriso circa le umane illusioni, e circa le fanciullaggini dei grandi.

Credo che appaia evidente, dai brani che ho riferiti e dalle osservazioni che vi ho fatto intorno (brani e osservazioni che potrei accrescere di non poco), come la critica impressionistica del Thovez si sia mutata, qua e là, in forza della sua interna dialettica, in requisitoria tendenziosa. E altre prove potrei aggiungere del continuo eccesso delle sue conclusioni, se indugiassi su quello che egli dice intorno alla fama del Carducci (pp. 156-9), o intorno al fallimento morale

della predicazione carducciana. « Egli aveva per tanti anni sferzato l'ipocrisia, la nullaggine, il dilettantismo, l'istrionismo; e non v'era retore, ciarlatano, buffone, trafficatore della penna e della parola, che non si proclamasse suo allievo e seguitatore » (p. 143). Quale opera resisterebbe a un esame di questa sorta? Si sa bene che gl'imbroglioni si avvalgono di tutto, e, sopra tutto, della parola e dell'autorità dei galantuomini; il che non vuol dire che l'azione del galantuomo non abbia quegli effetti che può avere ogni azione individuale. E perchè, invece di guardare alla turba dei mestieranti e dei buffoni, non esploriamo il nostro petto (di galantuomini, spero), per ritrovarvi quel che di buono il Carducci ci ha dato? — Ma il già detto basta a concludere che il disegno generale della critica del Thovez, e i concetti e i ragionamenti che egli adopera, non provano la tesi del suo libro: la tesi, cioè, che « il mondo interiore del Carducci non era la vita, era un organismo letterario » (p. 70); che « l'anima poetica del Carducci, nobile, eletta, elegante, non era purtroppo che un'anima letteraria » (p. 74). Non dico, per ora, che codesta tesi non sia vera. Potrà darsi benissimo che il Thovez abbia ragione; dico, che non ha saputo farsela riconoscere. Il suo lavoro critico mi sembra una forbice di buon acciaio, adorna di bei rabeschi, ma i cui pezzi sono messi insieme in modo che le due lame non tagliano. Il difetto sarà nella sproporzione delle parti, nel mancato aggiustamento, nella vite centrale che

è troppo debole: quel che è certo, fulgida e salda come sembra alla vista, non taglia.

E se il Thovez, scoperto il difetto e i difetti dei suoi ragionamenti, li correggesse; se smontasse e rimontasse a dovere la sua forbice, questa poi taglierebbe? Qui entriamo in un'altra questione. Per tagliare, ci vuole non solo lo strumento, ma la materia tagliabile; e la poesia del Carducci a me sembra tale da resistere a ogni forbice critica, che si possa costruire. Certo, molti pezzi ne salteranno via, molte incrostazioni cadranno fin dai primi colpi o dalle prime scalfitture, molte anzi sono già cadute; ma resterà pur sempre un forte nucleo centrale. E questo nucleo resistente è la sola cosa che chiediamo ai poeti, i quali, tutti dal più al meno, presentano un miscuglio di poesia vigorosa e di poesia fiacca o artificiale, e tutti debbono essere scrostati, depurati e messi allo scoperto nella loro personalità originale di poeti.

Che questo sia il caso anche del Carducci, il Thovez non dice; ma dicono le sue parole a chi le faccia parlare più che non parlino in lui. Egli ha, certamente, contribuito a restringere l'importanza di alcune poesie del Carducci (p. es., del *Canto dell'amore*), e a mettere in luce quel che vi ha di artificioso e di schematico nelle odi celebrative dell'ultimo periodo, nel *Piemonte*, nella *Bicocca di S. Giacomo*, nel *Cadore*, in *Ferrara*, nella *Chiesa di Polenta* (pp. 92-100); quantunque la severità, giustificata per alcune di queste, sia eccessiva e unilaterale per

altre. Particolarmente, ha detto cose sacrosante intorno all'efficacia che sul Carducci esercitò lo Heine, e sulla diversità, anzi opposizione di temperamento che c'era tra l'imitato e l'imitatore (p. 19); e ha manifestato, circa la prosa del Carducci, un'impressione che a me pare rispondente o, almeno, assai prossima a verità: «Fra gli splendori della prosa carducciana mi accadde a grado a grado di sentire uno sforzo prima inavvertito. Era precisa, robusta, colorita, evidente, ma vi faceva difetto ciò che io imparavo a pregiare sopra ogni altra cosa: la semplicità e la naturalezza. Vi sentivo, anche nelle pagine più belle, qualche cosa di raggricchiato, di teso, di voluto: la sentivo affettata nell'irruenza e affettata nella tenerezza: ammiravo l'espressione potente, scultoria, evocatrice, ma come si ammirano i giuochi di forza di certi atleti, con un senso di disagio pei muscoli turgidi, pei rivi di sudore che colano dalle tempie, per gli occhi fuori dall'orbita, pei toraci ansanti: la mia meraviglia era desta, ma il mio senso estetico non era compiutamente soddisfatto: mi pareva di vedervi qualche cosa che non era della natura...» (p. 19). Ma queste censure, rivolte alla prosa in genere o a certi gruppi particolari di poesie, consentono l'estensione a tutta l'opera del Carducci? Affermerebbe il Thovez che ciò che egli mostra per l'ode alla *Città di Ferrara* o per quella al *Cadore*, si possa egualmente mostrare di tutte le altre liriche del poeta? Intende dare quelle analisi come esempî, da cui sia da ritrarre la qualità del tutto?

Leggo, nel suo libro, che il Carducci, in mancanza di una poesia di passione, d'amore e dolore, coltivò per parecchi anni « l'impressionismo spicciolo e giornaliero, politico o paesistico o leggermente sentimentale... e fece cose bellissime » (p. 79). Certo, soggiunge, « in quasi tutta questa lirica la freschezza della visione e dell'impressione diretta dei sensi è soverchiata e compressa dall'incubo del classicismo letterario della cultura professorale »; al qual proposito ricorda *Per le nozze del Parenzo*, il *Brindisi di aprile*, *A certi censori*, l'*Aurora*. Ma (senza dire che la fraseologia mitologica e letteraria, che offende il Thovez, è in parecchie di quelle poesie così perfettamente poetica come nella lirica del Foscolo) le poesie ora ricordate sarebbero, secondo lui, quelle più o meno difettose del gruppo impressionistico. Vi sono, poi, le perfette. « Quanto è più fresco, persuasivo ed efficace, quando riesce a liberarsi dall'ossessione mnemonica della coltura ornamentale! Allora nascono quelle mirabili strofette *San Martino*, di serrata pittura e di immediata evidenza, in cui vapora veramente l'odore dell'autunno; nasce il superbo *Canto di marzo*; nascono fra spiritosità di dubbia lega, le grazie nervose dell'*Intermezzo* » (p. 80). « Lampi fuggitivi (egli dice), e che appaiono agli orli dell'orizzonte carducciano, ma non mai nella regione centrale »; ma che cosa significa, in questo caso, « lampo fuggitivo »? La poesia è sempre un lampo fuggitivo. Che cosa significa « l'orlo dell'orizzonte »? Se questa è la poesia

vera del Carducci, sarà essa la vera « regione centrale ». E, anzi, che cosa significa « impressionismo spicciolo e giornaliero, politico, paesistico e leggermente sentimentale »? Se il Thovez ha voluto, con questi giri di frase, far intendere che la schietta poesia del Carducci s'annida sovente dove il più dei lettori non la cerca, ha ragione; ma ha torto, se ha voluto, con quel nome d'impressionismo, sminuirne il valore.

Senonchè, oltre questa così detta poesia impressionistica, il Thovez riconosce nel Carducci anche la poesia « storica »: una poesia storica, che quegli, del resto, non avrebbe dovuto coltivare, opponendovisi, secondo il Thovez, i canoni estetici che professava. « Ma, per fortuna, la fantasia prese la mano alla ragione, ed egli scrisse le sue cose più belle: la *Faida di comune*, *Il comune rustico*, *La canzone di Legnano*. Qui, dove non bisognavano intensità di visione nuova, profondità di speculazione propria, vibrazione di sentimento moderno, egli si trovò nel suo vero campo di poeta di coltura: evocò e armonizzò di su le vecchie cronache i giorni antichi aspri di corrucci e di stragi dell'uomo dei comuni italici, con arte squisita e forte, precisa e possente, sobria e grandiosa, e fece opera stupenda, perfetta, inimitabile » (pp. 89-90). E altrove (non so con quanta coerenza), parlando delle *Odi barbare*: « È alle odi barbare che il Carducci deve la sua grandezza maggiore, la sola sua grandezza vera. La metrica classica lo rivelò a sè stesso; dando alla sua rude persona-

lità le ali più schiette e possenti, gli aperse possibilità ignote, le alzò ad altezze che non avrebbe sperato toccare... Fu assai più realista in quelle odi classiche che nelle sue poesie rimate. Quale di queste ha la trasparenza immediata del fantasma poetico, la suggestione di un tramonto invernale sopra la città candida di neve come *Nella piazza di San Petronio*? O la superba rappresentazione precisamente realista, della visitatrice che legge il Baedeker tra le mura delle terme di Caracalla? Qui, e qui soltanto, è il Carducci, poeta rude e grande... » (p. 312).

Or bene: un uomo, al quale si riconosce ciò che il Thovez riconosce al Carducci, deve dirsi anima poetica, e non già anima letteraria. È vano apporre limitazioni e asserire che il Carducci non era poeta soggettivo ed era debole anche « nella creazione oggettiva che non sia ricostruzione storica » (p. 74): perchè noi sappiamo che ogni poesia è sempre soggettiva e oggettiva insieme, e che la storia, per diventare quel che diventa nella poesia del Carducci, ha uopo di sentimento vibrante e d'intensa visione. « Il Carducci non era uno spirito raro, assorto in un sogno di bellezza, in un ideale d'arte, in una speculazione filosofica; non era il poeta che, all'infuori dei vincoli etnici e delle vicende politiche del proprio tempo, tende all'universalità della visione, si applica a investigare i problemi dell'essere in quanto hanno d'immanente e d'eterno: era innanzi tutto un cittadino ed un cittadino di Roma, un rivendi-

catore della grandezza repubblicana, un incitatore degli italiani a proseguire la missione assegnata dai fati alla romanità... L'italianità non era in lui, come era stata e fu per altri, un'affettazione retorica, una speculazione professionale, un dilettantismo letterario; era un bisogno prepotente del suo cuore, del suo essere intero » (p. 4). E un'anima siffatta si osa chiamarla, tra compatimento e irrisione, « anima di professore »?

Se il Thovez avesse insistito con lo sguardo sulle poesie del Carducci che egli ammira come belle, e sugli aspetti poetici di quel temperamento, parecchie cose avrebbe viste che ora gli sono rimaste celate; e parecchie altre avrebbe spiegate diversamente da quel che ha fatto. Così non gli sarebbe accaduto di scrivere che, per anni ed anni, « dal 1850 al 1875, il Carducci si adagiò placidamente in una lirica professionale, di imitazione nella forma e di imitazione nella sostanza » (p. 33); ma, in quella poesia giovanile, avrebbe investigato e scorto gli accenni del futuro poeta. Nè si sarebbe contentato di notare che la conoscenza dei poeti stranieri, prima spregiati, « aprì la sua anima e la sua poesia ad una vena di sentimentalità fantastica, di realtà colorita, e rammodernò e ravvivò la forma » (p. 34): fatto miracoloso, se nel Carducci non fosse stata già un'anima di poeta, che si travagliava a cercare la sua forma. E, meglio guardando, perfino nelle liriche che meno gli piacciono, avrebbe ritrovato brani e strofe di alta poesia; e, quel

ch'è più, l'accento del suo giudizio si sarebbe spostato, il suo studio critico avrebbe avuto altra disposizione e proporzione di parti, e l'immagine del Carducci, da lui disegnata, non sarebbe riuscita così diversa e opposta a quella che egli vedeva nella sua giovinezza. Perchè, senza dubbio, una critica dell'opera carducciana non potrà del tutto coincidere col giudizio affettivo ed entusiastico, che ne davamo tutti noi, nel fervore dei nostri sedici e diciotto anni; ma non potrà nemmeno totalmente divergerne.

## II

## LE VARIE TENDENZE, E LE ARMONIE E DISARMONIE DI GIOSUÈ CARDUCCI

Quando si è scrutato e più o meno censurato un lavoro altrui, e si ripiglia per proprio conto il problema che ne costituiva l'argomento, si corre sempre rischio di aver l'aria un po' presuntuosa, quasi si dica: — Ora farò io; vedrete come sarò bravo. — E non solo la presunzione suol esserci effettivamente, ma è anche, assai spesso, aggravata da qualche ingiustizia. Chi viene dopo, non guarda o dimentica facilmente che, quand'anche la sua trattazione riesca più esatta di quella del suo predecessore, dalla fatica di costui ha pure tratto vantaggio, non fosse che in modo negativo, per evitare gli scogli nei quali l'altro aveva urtato. Ma nè io mi propongo di scrivere qui intorno al Carducci quell'ampia e particolareggiata monografia critica, che è da augurare; nè intendo disconoscere, che a quel che verrò dicendo sono stato stimolato dall'acuto

libro del Thovez, e che di parecchie osservazioni del Thovez mi sono giovato; sebbene la trama del mio discorso e le conclusioni a cui mette capo, siano ben diverse da quelle del valoroso critico piemontese. Io voglio semplicemente, rialacciando giudizî già altre volte da me accennati, segnare alcune linee, che mi paiono essenziali per uno studio intorno all'opera del Carducci.

E mi si vorrà permettere di cominciare con l'esporre e chiarire una proposizione filosofica? Lo spirito umano è uno e diverso insieme; e quelle che si chiamano forze poetiche, intellettive, passionali o pratiche, sono tutte attive in ogni istante, tutte in una, e pur l'una distinta dall'altra: dalla quale distinzione nasce l'opposizione e la lotta, e dalla lotta lo svolgimento e la produttività spirituale. Perciò non vi ha poeta, che sia semplice poeta, come non vi ha uomo pratico, che sia soltanto uomo pratico; poeti e uomini pratici, in senso eminente, chiamiamo coloro il cui animo è accordato e disposto in modo che la poesia o l'azione dia come il fine principale, al quale gli altri tutti si subordinino e cospirino. Ma, se un poeta non fosse insieme uomo pratico e passionale, se non fosse uomo, non sarabbe nemmeno poeta; se un uomo pratico non avesse del poeta, e cioè non avesse fantasia, non sarebbe nemmeno uomo pratico. Materia della poesia è l'azione o il desiderio dell'azione; materia dell'azione è ciò che si è vagheggiato poeticamente e conosciuto razionalmente. Materia e condizione indispensabile; ma

nel tempo stesso, ostacolo da vincere e forza dalla quale, talvolta, si è vinti, in modo conforme alla legge della vita. Cosicchè, intendere criticamente un poeta è intendere la dialettica della sua anima, le forze pratiche e passionali, non meno che quelle contemplative e poetiche, le quali si muovono in lui; e mostrare come dalla lotta di queste forze la sua poesia ora venga favorita, ora impedita; come gli elementi non poetici del suo spirito ora nutrano di sè quelli poetici, ora li divorino e se ne nutrano. Ricordo questa generale proposizione filosofica ed estetica, perchè si suole spesso dimenticarla; onde, invece di affisare l'occhio in quel processo diverso ed uno, se ne colgono alla rinfusa gli aspetti particolari e li si presenta poi disordinatamente, scambiando per poesia l'impedimento o la materia bruta della poesia, e, per converso, come difetto e impedimento della poesia quello che ne è il succo vitale: errore, quest'ultimo, nel quale mi sembra sia caduto più volte il Thovez, nel suo studio intorno al Carducci.

Conosciamo poeti, che sono insieme filosofi o teorizzatori più o meno felici; altri, che sono uomini che non riescono mai ad adattarsi alla realtà, e si ribellano alle sue leggi o errano in vergognosi traviamenti; altri ancora, che sono perpetuamente in preda di Eros e delle sue furie; altri, persino, nei quali accanto al poeta vive un « uomo economico », vigile e alacre agl'interessi pratici, esperto nei bisogni del mercato artistico, un sagace uomo d'affari. E le teorie e i concetti,

gli squilibrî e le angosce, l'erotismo e il senso pratico, sono, nei medesimi individui, ora condizione e aiuto all'opera artistica, ora occasione di pervertimenti. — Il Carducci si sa da tutti che cosa fosse, oltre che poeta: fu, in prima linea, un uomo assai agitato dalla passione politica.

Agitato durante tutta la vita: da giovinetto, figliuolo di cospiratore, testimone delle vicende del 1848, entusiasta della tradizione ghibellina; da giovane, in mezzo alle guerre e ai rivolgimenti da cui uscì il nuovo Stato italiano; da uomo, quale fautore del partito democratico e repubblicano che spingeva l'Italia a Roma, e oppositore perciò dei moderati; — via via fino agli ultimi suoi anni, quando appoggiò la politica espansionistica, plaudì all'impresa d'Africa e salutò dal suo banco del Senato i volontarî italiani, che erano andati a combattere per Grecia contro Turchia.

Nè il suo interessamento politico fu quel placido simpatizzare, che è come un lieve venticello che equabilmente increspa e varieggia la superficie dell'anima. Fu una tempesta, un interessamento furioso, una compartecipazione violenta. A leggere nei suoi versi e nelle sue prose le parole di esaltazione per gli uomini da lui riveriti ed amati e per gli avvenimenti che venivano incontro alle sue aspirazioni; e quelle, tanto più frequenti, di dolore, di rabbia, d'odio, d'imprecazione, di scherno per cose e uomini che lo contrariavano; avvertiamo di trovarci innanzi a un'anima che sentiva potentemente e terribil-

mente soffriva. Soffriva e si convelleva nello spasimo quando la diplomazia italiana lasciò schiacciare i garibaldini a Mentana, e il vecchio prete infame potè ancora reggersi sul soglio bagnato di sangue; soffriva e si rivoltava inferocito, trent'anni dopo, quando vide l'ingiuria e l'abbandono colpire colui che era diventato la nuova incarnazione dei suoi ideali, Francesco Crispi; e, in mezzo allo sdegno, tremava la tenerezza nell'ode che rivolse alla figliuola del Crispi, augurando che il vecchio patriota e uomo di Stato, nel dolce monile delle braccia di lei, scordasse « il momento vile, E della patria il tenebroso giorno ».

La veemenza del suo impeto di passione è tale che, a ogni istante, sembra debba prorompere l'azione; e si aspetta quasi di vedere il poeta brandire le armi, scendere in piazza, trascinarsi dietro le turbe, assalire la reggia o il Vaticano, piegare al suo cenno le volontà nelle assemblee. Ma l'azione non ebbe luogo; la vita politica del Carducci fu grama; il biografo, o piuttosto l'aneddotista, narrerà le candidature di lui al Parlamento e alle amministrazioni locali, e giudicherà il valore dei consigli politici, che egli dette o difese; ma dovrà riconoscere al tempo stesso che codeste furono cose di scarsa importanza, nè già per effetto di cause incidentali, ma a cagione della qualità stessa di quell'ingegno e di quell'animo. Tuttavia, che alla passione non seguisse l'azione, o un'azione grande e gloriosa, questo fu il profondo dolore, questa

l'intima tragedia, che Giosuè Carducci portò nel suo cuore. Egli aveva avuto, da giovane, sempre innanzi agli occhi (e torna più volte nei suoi versi) l'immagine di Eschilo, che pugna a Maratona; aveva guardato con rapimento l'altra immagine, così prossima a lui per patria e per tempo, di Goffredo Mameli, che cade tra un inno e una battaglia. E non gli fu dato imitarli. Potè gemere, lamentando il destino che lo legava; potè sospirare, sognando di vivere in Roma o in Atene a sterminare tiranni, e maledicendo il suo vano garrire, infermo augello con le ali tronche. Potè, più volte, spregiare e aborrire la sua arte stessa, odiare la parola, il verso, la letteratura, e proclamare miserabile mestiere quello che egli faceva, e augurare all'Italia secoli interi esenti da poesia. Ma era condannato ad essere scosso in perpetuo dalla passione politica senza conseguire la liberazione nell'effettiva attività guerresca, rivoluzionaria, riformatrice. La vorace fiamma ruggiva chiusa in sè e non giungeva mai al segno. E tanto più forte ruggiva, quanto più il segno le restava inattingibile e lontano. Si sa che l'azione rende temperati e pazienti; appressandosi alle cose, essa ne svela le reali difficoltà, le quali si scorgono solo da vicino; appressandosi ai nemici, li scopre uomini come gli altri, e perciò meno odiosi, e talvolta stimabili e quasi amabili. Chi a ogni sua individuale delusione vede tutto fosco e minaccioso nella vita politica, e tutti reputa vili ed impuri, armeggia coi fantasmi dei proprî affetti. Così acca-

deva al Carducci, nel quale l'ignoranza o l'imperizia della politica iperbolizzava ed esasperava tutti i sentimenti. A quale estremo questo solitario furore lo spingesse, e come lo distaccasse dalla realtà circostante, si può vedere da un esempio, tra i parecchi: da quel sonetto nel quale dice che, sopra il fango che ora sale in Italia, non gli resta «che gittare il *suo* sdegno in vane carte, E dal palco mortale un dì la testa»!

Ma se l'impeto politico del Carducci non si tradusse in atti determinati, se a lui mancarono e l'occhio e il braccio dell'uomo d'azione, non è da credere per ciò che la tendenza generale del suo spirito fosse torbida, scissa, incoerente. Tutt'altro. Essa si svolse sopra una linea rettissima: coloro che accusarono il poeta d'incoerenza, ebbero torto, e aveva ragione lui quando asseriva di aver voluto sempre una cosa medesima. Sempre la medesima cosa, ma in generale; onde, guardando in particolare, si otteneva l'impressione dell'incoerenza; perchè, praticamente, non si può amare insieme Mazzini e Casa di Savoia, la Repubblica e la Regina, e passare dall'uno all'altro e dall'altro all'uno. La politica non può prescindere dalla logica dei particolari; ma il Carducci sentiva nella propria coscienza di non avere giammai mutato, appunto perchè il suo sentimento generale, attraverso tutte le contingenze, si era serbato costante.

Quello che infiammava il suo sentimento, quello che egli costantemente voleva, era la grandezza d'Italia. Tutto ciò che per un secolo

gli spiriti italiani avevano bramato e cercato, dai repubblicani napoletani del 1799 ai carbonari del 1820 e alla Giovane Italia del 1831; dai soldati del Murat a quelli che difesero Venezia e Roma e scacciarono gli austriaci dai piani di Lombardia; ciò che aveva ispirato il canto del Rossetti e del Berchet, del Leopardi e del Manzoni, e la prosa del Gioberti e del Guerrazzi; la congiura, la rivoluzione e la guerra, la letteratura e il pensiero italiano di un secolo intero; tutto risonava ancora in lui, e si allargava in ampî giri nel suo spirito, anche dopo che tanta parte di quelle aspirazioni era diventata realtà. « L'Italia sopra tutto »: ecco il suo motto. E poichè gli uomini del Risorgimento avevano posto e perseguito l'ideale di un'Italia combattente, consapevoli com'erano che l'abbandono delle armi e la perdita della disciplina e delle virtù militari avevano prodotto e contrassegnato la decadenza italiana, e che sui campi di battaglia di Napoleone la futura Italia die' il primo guizzo della sua nuova vita, — il Carducci sognava, sopra tutto, un'Italia guerriera. Che gl'italiani (i quali non si battevano, in quel giudizio di un generale francese, che era poi eco di un giudizio tradizionale e secolare) si battessero, e il Carducci esultava; e non guardava alle divise dei combattenti: volontarî della repubblica o soldati della monarchia, democratici alla francese, pugnanti sulle barricate, o difensori contro i francesi del vecchio Piemonte, morenti in ordinate difese per l'onore e per la loro piccola patria: « e ben risorge

e vince Chi per la patria cade ne la santa Luce de l'armi! ». Che cosa gl'importava che fossero piuttosto giovinotti studenti, i quali, seguendo un vago umanitarismo, impugnavano le armi contro i turchi, o ufficiali di caserma, che guidavano battaglioni di ascari contro gli abissini? Si battevano; e il Carducci li accoglieva tutti nella stessa ammirazione e nella stessa simpatia.

Ma poichè quel moto, che fu il Risorgimento italiano, ebbe ragioni e carattere di rara elevatezza spirituale, e onora l'Italia non solamente per l'opera compiuta, sì anche perchè attesta la gentilezza, la nobiltà e lo spirito armonico di questa vecchia razza, l'ideale guerresco, coltivato dagli uomini del Risorgimento e dal Carducci, non si pervertì mai in quel coraggio da avventuriere e in quella ferocia da barbaro, che si son poi chiamati imperialismo e militarismo. Il rappresentante della risorta Italia guerriera, e l'eroe massimo del Carducci, fu il Garibaldi, il quale (come è stato ben detto), « glorioso per fortunate imprese d'armi, in terra e sul mare, in patria ed in lontani lidi, non parve mai cingesse la spada da guerriero o da conquistatore, ma la brandisse quale istrumento di giustizia e quale simbolo di futura e perpetua pace » [1]. Il movente di quell'ideale non era l'istinto della belva o del predatore; ma, come abbiamo notato, il bisogno della disciplina e la brama di rinvigorire la pianta del cittadino d'Italia. Tra due

[1] Labriola, *Scritti vari*, p. 334.

poeti morti per la patria, il Petöfi e il Mameli, il Carducci non celava la sua predilezione pel secondo, crociato dell'idea, gentile, mite, eroico, privo della ferocia soldatesca dell'altro. Così il suo ideale guerresco si congiunge senza ripugnanza con la deprecazione dello spirito di conquista e di oppressione. I soldati d'Italia non vogliono predar le belle rive straniere e spingere vagante l'aquila di Roma, avvezza agli ampî voli; ma tenere alto i cuori, le insegne e le memorie, e difendere le Alpi e i due mari. Gli archi del Foro aspettano nuovi trionfi, ma non di re e di Cesari, e non sopra gente attorta da catene: aspettano il trionfo del popolo d'Italia sull'età nera e sui mostri, di cui farà libere le genti. Anche dove pare che egli inneggi alla guerra in quanto guerra, contempla pensoso il fato della guerra che grava sul genere umano, pel quale « pace » è vocabolo mal certo. Ma egli vorrebbe rompere quel duro fato: quando la pace solleverà dal sangue candide le ali? Quando il sole illuminerà, non ozî e guerre ai tiranni, ma la « giustizia pia del lavoro »?

Come l'ideale guerriero si svelava ideale di forte vita umana, pronta al sacrificio, così il nazionalismo del Carducci non ebbe nulla della boria di nazione e di razza, dell'angusto *chauvinisme*, antipatico all'opera degli altri popoli. Non bisogna dare eccessivo peso a certi suoi scatti giovanili contro le letterature straniere; naturalissimi in chi controperava alle copiature e annacquature che i letterati italiani facevano

allora delle opere francesi, tedesche e inglesi, e voleva ritemprarsi, e indurre altri a ritemprarsi, nella tradizione e nella lingua nazionali. Ma dov'è, nel Carducci, l'odio al tedesco e l'odio al francese, che sono apparsi presso altri scrittori? Chi meglio di lui ha sentito la storia moderna di Francia, al cui libero splendore crebbe la nuova Italia? Anche nel campo letterario, terminata la sua vigilia d'armi, il suo atteggiamento mutò presto: coltivò e adoperò da artista la letteratura francese, che conobbe profondamente, e di quella tedesca apprese quanto potè, studiando in particolare lo Heine e il Platen. Egli guardò sempre la storia d'Italia nella storia del mondo, e amò gli eroi e i poeti di ogni popolo, tutti raccogliendoli nella sua anima come in un sereno elisio. E fu, anche in ciò, erede degli uomini del Risorgimento, i quali si adoprarono a ricongiungere l'Italia alla vita europea, togliendola dal suo isolamento; cosicchè il patriottismo italiano frequentò tutte le scuole straniere dalle quali poteva imparare qualcosa, per diventare a quel modo più sanamente e energicamente nazionale. Nè il senso della tradizione, il senso della storia, che fu nel Carducci vigorosissimo, si restrinse alla tradizione prossima, ma risalì agli Arî padri, e al re Tarconte e ai lucumoni etruschi, e alla Grecia e a Roma; e fu universale nel tempo come nello spazio.

Ma la politica del Carducci si fondava sopra una morale; lo Stato, che egli vagheggiava, sopra un costume. L'aspirazione a questo costume,

cioè a un determinato modo di sentimento e di vita, informa tutta la sua opera; ed è il comento alla sua italianità. È politica anch'essa, e si chiama politica dell'educazione. Il Carducci fu antiromantico, perchè romanticismo significò per lui i nervi che prevalgono sui muscoli, la femminilità che si sostituisce alla virilità, il lamento che prende il luogo del proposito, la vaga fantasticheria che infiacchisce e svoglia dal lavoro. Fu antiromantico, altresì, perchè nel romanticismo sospettò qua e là il misticismo, la trascendenza, l'ascesi. E perciò (al modo stesso che non aveva fatto suo l'atteggiamento disperato del Leopardi) si dichiarò antimanzoniano e pagano. Rarissime, nelle sue opere, le espressioni dell'angoscia innanzi al mistero imperscrutabile; e quelle poche che vi s'incontrano rimangono estrinseche e superficiali, come nel sonetto giovanile alla Notte, in cui interroga: « Che misteri, che orror, dite, son questi? Che siam, povera razza dei viventi?... »; o in quell'incidentale « enorme mister dell'universo » dell'*Idillio maremmano*. In verità, il cosmo non fu mai per lui veramente un problema, e non ebbe l'orrore del mistero. Al suo istinto sicuro, al suo quadrato buon senso, la vita apparve quella che essa è: la Vita; da accettarsi qual'è e da non velarla con domande assurde, che formano, esse, il mistero. E la vita è bella, perchè è la Vita; perchè è trepidazione, è dolore, è gioia, è opera necessaria e feconda.

Dove l'uomo prende più immediata coscienza della sua missione, se non nella campagna, nella

vita rustica, nel lavoro agricolo, in quella forma di lavoro che prima richiamò a sè le forze del genere umano e rimane come il tipo di ogni operosità necessaria e feconda? E il Carducci sentì l'ammaestramento che viene dai campi; e guardò agli agricoltori, alle messi, al fieno, al pio bove, con sentimento religioso, e chiamò quelle immagini le « sante visioni della natura ». Non fu, per lui, la campagna il luogo di riposo del cittadino nauseato e neurastenico, o la materia di nuove e raffinate voluttà, o l'oggetto della curiosità e del dilettantismo. Fu la buona madre, nel cui seno anche il figliuolo adulto, anche il figliuolo coi capelli grigi, può ancora rifugiarsi, e ridomandarle la parola di conforto e di saggezza che già lo corresse e sorresse bambino. Fu la madre austera, che dice il semplice senso della vita con una semplice parola: il dovere.

Come il Carducci difese l'agricoltore, tanto vicino al guerriero, e che vibra talora il pungolo sui mugghianti quasi palleggiasse l'asta, e lascia la marra nel solco e il cuneo nella quercia per impugnare la scure e il dardo a difendere la patria minacciata: — l'agricoltore, che esprime il fondamentale gesto umano; — così egli amò la manifestazione rustica della gioia di vivere, nella quale le forze pel lavoro si ristorano e ritemprano: il vino. Oh, non ne ebbe vergogna! Ad altri la delicata e aristocratica ritrosia per la bevanda, che accomuna con l'uomo della plebe e della villa. Il vino scuote il torpore dai molli nervi, purga le nubi della mente afflitta,

affoga il tedio accidioso: giova bere l'italo bacco, educato dal forte suolo antico; è dolce vuotare i calici, ascoltando lontane storie di atavi, mentre il sole tramonta. Nè Libero discorda dalle virtù severe: Alceo chiedeva il ferro per uccidere i tiranni e il vino per celebrarne i funerali; Catone si fece recare dal servo la tazza, prima di volgere la spada contro il proprio petto; Bruto attese tra i lieti cecubi gl'idi di marzo. Come già i greci, egli vuole libare nel convito funebre ai santi e ai morti della libertà; libare al padre Tebro antico, e, tra il vino, cantare agli amici il suo carme e disfrenare a Satana il verso ardito.

Lieo è un divino amico; ma ha un compagno: l'amore. In questo accoppiamento, è già indicato il posto e il significato, che l'amore ha nel sentimento e nella vita del Carducci. Ed è, forse, qui la più viva opposizione tra lo spirito di lui e quello del romanticismo. Nel romanticismo, l'amore è centro di attrazione: negli occhi della donna amata è Dio, è la patria, è la verità, è la poesia. Nel Carducci la donna perde il nimbo della santa, il candore dell'angelo, l'atteggiamento d'ispiratrice e rivelatrice. Non già che discenda a pura materia e strumento di piacere; il Carducci è sano e casto, e ignora la triste lussuria. La donna dei romantici ridiventa in lui, semplicemente, donna; e l'amore, che era nel centro della vita, prende il suo posto nella vita, un posto che non dirò secondario, ma che certamente è ben delimitato. Lottarono nel suo giovanile pensiero il desio di laude e l'impeto d'amore,

ma questo fu subito vinto e domato dall'altro: egli obliò le vergini danzanti al sole di maggio e i bianchi omeri lampeggianti sotto le chiome d'oro. L'amore gli sorride a tratti, come nella grigia stagione una lieta giornata di sole; e allora l'anima irosa si placa per pochi istanti, e il viso accigliato si spiana; egli ama brevemente e intensamente. Ma che cosa vede nella donna? che cosa sappiamo delle donne che egli ha amate? Sono movenze gentili, cenni graziosi, sguardi soavi: Lina, che, percorsa da un lieve tremito, si avvince al seno il vélo raccolto intorno all'omero e si stringe tutta al fianco di lui, voluttuosa nell'atto languido; Lidia, che col piccolo passo suscita i solenni echi della chiesa gotica, e, al suo volgersi, amore e il pallido viso arridono tra il nero velo; Delia, che all'uscire dalla certosa, doma, gentile, con la mano i riccioli ribelli che il vento le sommove sulla fronte, chinando gli occhi che promettono amore: particolari sentiti e ricordati con tenerezza. Felice chiamava l'Ariosto, che non vagheggiò l'amore di una donna teologale, ma ebbe premio ai canti una bocca bella, che leniva l'ardore della fronte febea. Nè egli chiese altro alla donna se non qualche oasi di pace e di serenità, qualche istante di abbandono e di sogno, in attesa della morte.

Perchè, niente più dell'amore fa pensare alla morte: l'amore è il più intenso e rapidamente morituro degli affetti: la bellezza sfiorisce e muore prima ancora della vita fisica. Il Carducci non trae, da questo fato, argomento di pianto e de-

solazione, alla guisa dei pessimisti e dei romantici. Certamente chi, come lui, prende sul serio la vita terrena, chi ama gli affetti e l'opera, non può corteggiare la morte al modo dell'asceta: il pensiero della morte gli ombra il volto di malinconia. Ma egli accetta il necessario: aspetta calmo il richiamo dell'ora sacra, quando dovrà varcare quel passo che già varcarono Omero ellenico e il cristiano Dante. Ben più: se talvolta la tristezza lo preme, e pensa che egli domani morrà come morirono ieri quelli da lui amati, e, tenue ombra lieve, dileguerà via dalle memorie e dagli affetti, egli sa anche che « tutto trapassa e nulla può morire », e che « quel che fu torna e tornerà nei secoli ». Nella vita universale, sente ripalpitare la sua individuale.

Tale, quale l'abbiamo sommariamente descritta, è la passione politica ed etica del Carducci, chiamata, talvolta, la sua « concezione della vita » o la sua « filosofia ». E non c'è difficoltà a chiamarla così, quando si voglia usare un semplice modo di dire; come è evidente, d'altra parte, che il Carducci stesso potè mettere, per avventura, in forma teorica più o meno corretta e rigorosa la sua passione, riflettendovi sopra: noi stessi, nel discorrerne, l'abbiamo in certo modo sottoposta a questa elaborazione riflessiva e messa in quella forma. Ma, direttamente considerando, era passione e non filosofia, era spirito pratico e non teoretico, era volontà che si dispiegava nell'atto o procurava dispiegarsi tumultuando, e talora si ripiegava su sè stessa sconfortata e fremente.

Chè se nella vita più propriamente politica l'azione di lui non ebbe importanza, nel rimanente egli, per mezzo della scuola e della quotidiana polemica, manifestò variamente quel suo carattere, esercitando per alcuni decennî sui giovani italiani opera di correttore e di educatore. Tutto ciò che era fiacco, vile, ciarlatanesco, bugiardo, egli volle schiaffeggiarlo furiosamente, col verso e con la prosa. E, talvolta, la sua azione educativa si contrasse in un ruvido rifiuto o in un grido di sdegno. Ma, senza dubbio, anche questa parte della sua attività pratica non va del tutto esente da appunti. Egli era troppo impressionabile, troppo irascibile, troppo violento da serbarsi perfetto educatore: peccò spesso d'ingiustizia, spessissimo di violenza, di smoderatezza, di poco tatto. Donde altresì la sua prontezza a infiammarsi, a correre alle difese e alle offese per qualsiasi parola o scrittarello lo toccasse (fosse anche del *Frustino* di Reggio Calabria), a salire sulle nuvole come un Giove tonante e fulminatore per incidenti, che, al più, meritavano un lieve sorriso o una scrollata di spalla. La lettura delle sue prose polemiche, e specie di qualcuno dei volumi delle *Confessioni e battaglie* e delle *Ceneri e faville*, torna sovente fastidiosa per questa sproporzione tra l'altezza del tono e la piccineria delle cose. Si pensa che, se anche egli si era abbandonato a quegli scatti in momenti più o meno infelici, non avrebbe per lo meno dovuto raccoglierli, ripulirli, ordinarli e imbalsamarli in volumi da collocare a fianco

delle *Odi barbare* o degli *Studi letterarî*. Ma egli li raccoglieva, perchè se ne compiaceva; e se ne compiaceva, perchè rispondevano al suo temperamento. Vizî di temperamento, che non distrussero, certo, l'efficacia educativa del Carducci; ma pure, qua e là, la sminuirono, privandola della fiducia che nasce negli animi alla vista della fermezza, dell'imparzialità e della calma.

Senonchè, col ritrarre l'atteggiamento politico e pratico del Carducci si è lumeggiato uno solo degli aspetti « extrapoetici » del suo spirito. Ne rimane un altro, che ha anch'esso importanza non piccola per la genesi e la conformazione dell'arte di lui, e che conviene accennare. Il bollente patriota e il rude apostolo di dignità e di fierezza era, insieme, un assiduo e diligente letterato; il profeta imprecante, un filologo; il ribelle, un onesto professore: il lioncello si trasmutava, in certe ore del giorno, in topo di biblioteca. Il Carducci fu letterato, in tutta la forza di questa parola. Egli non ebbe con la letteratura quei soli contatti indispensabili che vi hanno altri artisti, anche grandi, spesso letterati ignorantissimi e bisbetici innamorati di pochi libri e di pochi autori, scelti in conformità di motivi personali o a capriccio. Della letteratura fece studio regolare e metodico fin dai suoi primi anni; ed è morto lavorando da letterato. Si rinchiuse dapprima nelle letterature classiche, e specialmente nella latina e nella italiana; allargandosi poi, come abbiamo detto, alle moderne e straniere. Nè quel suo studio fu semplicemente da artista

che si viene appropriando gli elementi che possono giovargli, ma da critico e da storico, e, perfino, da raccoglitore e da editore. L'amore per le belle edizioni dai classici, che si effonde nelle sue lettere e memorie giovanili, e le fatiche che pose nel procurarne egli stesso di bene ordinate, corrette e illustrate, e nel dirigere serie di testi di lingua, sono la conferma dall'esterno di questa sua disposizione da letterato. Come letterato, egli, indifferente alla scienza e alla filosofia, era cultore del passato, ricercatore ed erudito, che investigava e schiariva fatti storici; e amava, soprattutto, quelli della politica, della letteratura e del civile costume. Prediligeva, oltre la storia dell'antichità classica, la storia d'Italia, e delle straniere la francese, che ha molteplici legami, segnatamente nell'ultimo secolo, con la nostra. Della storia non si fermò tanto sulle linee fondamentali, quanto sui casi particolari; e la sua conoscenza prese, talvolta, forma di erudizione regionale e locale. Anzi, non c'era luogo nel quale gli accadesse di soggiornare, della cui storia non s'impadronisse: la storia toscana dapprima, poi quella emiliana e romagnola, e poi, secondo che gli capitasse, la storia e l'aneddotica piemontese o quella cadorina. Visitare un paese era, per lui, non già abbandonarsi alle impressioni e fantasie suscitate dal paesaggio e all'osservazione diretta degli abitanti, ma cercarne le cronache e le memorie, e fare la conoscenza con gli eruditi locali, tornandone con un fascio di volumi e di opuscoli. Viaggiava, in-

somma, da letterato, al quale non sembra di poter vivere e godere a pieno, non sembra di poter ascoltare e comprendere davvero, se non ha il sussidio dei libri. La conoscenza storica, in quanto conoscenza di storia letteraria, si specificava altresì in lui nello studio delle parole, delle frasi, delle forme letterarie dei varî autori e delle varie epoche, specialmente del Trecento italiano e dei prosatori francesi; non senza qualche escursione nel linguaggio vivo, nel toscano, ma nel toscano che si parla nelle campagne, puro nei vocaboli e ricco di scorci, nel toscano della Versilia, così simile a quello di una « sirventese del Trecento ». L'erudizione storica e la conoscenza delle tradizionali forme letterarie erano, e sono ancora, gli elementi costitutivi del letterato, che spesso si trovano come divisi nell'erudito ispido e nel retore decoroso e vuoto.

Se raccostiamo ora queste due tendenze, la politica e la letteraria, la passione veemente e quella calma, alla terza e fondamentale forza e passione, che era nello spirito del Carducci, a quella poetica, che si manifestava nel bisogno di visione, di sogno, di oggettivazione contemplativa dei proprî affetti, possiamo intendere quali fossero i fini a cui egli tenne costantemente rivolti gli sguardi nella sua opera artistica; quale l'immagine ideale di sè medesimo, che si sforzò di tradurre in atto. Dalla passione politica, quella immagine fu determinata come di poeta-vate; dalla passione letteraria, come di vate tradizionalista e dotto, legato con tutto l'esser

suo alla lingua e alle antiche forme espressive della propria nazione e stirpe, esperto nelle storie e nelle leggende.

Il poeta vate è una speciale qualità di poeta: colui che non si sta pago a manifestare le sue impressioni, per così dire, individuali di dolore e piacere, pianto e riso, simpatia e antipatia; ma che, animato da forte spirito etico, propone ai concittadini, ai connazionali, o agli uomini tutti, un ideale da attuare. La sua poesia, dunque, è l'oggettivazione di una brama politica e morale, conservazione o rivoluzione che sia; e si afferma nel celebrare e nel rampognare, nell'accogliere altrui nel proprio cuore o nel respingerlo da sè violentemente; anzi, ogni sua celebrazione è insieme rampogna e ogni rampogna implicita celebrazione. È codesta, si può dire, una figura antichissima, anzi primitiva, appartenente alle così dette epoche poetiche del genere umano, allorchè nella persona del poeta erano riunite e quasi confuse quelle del capitano e del legislatore, dell'oratore e del giudice, dell'annalista e del sacerdote. Ma anche dipoi, quando la società facendosi più ricca e complessa si è fatta più specializzata, si sente bisogno di questi uomini che raccolgano in un canto, in un'immagine, in un verso scultorio l'aspirazione di un'età o di un popolo; e vi sono popoli e tempi che avvertono in sè una manchevolezza e un vuoto, *carent quia vate sacro*. Talora lo sostituisce alla meglio il vecchio uomo d'azione, la cui parola diventa quasi oracolo; ma la parola dell'uomo d'azione

troppo è inferiore a quella che fu la sua azione, testimone il vecchio Garibaldi. Tal'altra, lo sostituisce il filosofo, che ha trovato la formola pei problemi di pensiero nascenti a loro volta dai problemi sentimentali e pratici del suo tempo; ma la filosofia è luce piuttosto che calore, laddove ciò che si domanda è la poesia, calore piuttosto che luce.

Certamente (e parrebbe superfluo farne speciale ricordo) la distinzione tra il poeta-vate e gli altri poeti è, come tutte quelle che vengono fondate sulla materia della poesia, empirica e approssimativa, senza limiti rigorosamente assegnabili: in ogni poeta c'è sempre un po' anche del vate, e in ogni vate c'è la perplessità e lo smarrimento degli altri poeti. Nè essa può valere da unico criterio per giudicare la poesia in quanto poesia. Un tempo, la teoria della poesia, identificando per l'appunto il poeta-vate col poeta in universale, e togliendo in iscambio la personale unione che s'incontra nei tempi primitivi delle varie forme spirituali, come segno di ciò che costituisce l'essenza stessa dell'opera poetica, definiva la poesia educatrice e guida delle nazioni, filosofia elementare in forma immaginosa; e, ingiusta verso la pura poesia, ossia verso quella che non rientrava nel tipo arbitrariamente generalizzato, era poi indulgente verso la pseudopoesia, che si appoggia alle passioni e ai motivi pratici ed è serva della vita politica e morale. Avere dissipato questa confusione, rialzato esteticamente tutti i poeti al medesimo grado, sot-

tomesso il poeta-vate alla legge degli altri e guardato tutti col medesimo occhio, è progresso compiuto dall'estetica e dalla critica moderna. Ma, con queste cautele e dilucidazioni, rimane sempre lecito e opportuno distinguere tra gli altri poeti il poeta-vate, confermando e delimitando una distinzione, che il sentire comune pone e ha buone ragioni di porre.

Il Carducci ebbe assai per tempo coscienza della parte che gli toccava nella poesia del suo tempo: coscienza così netta e sicura da togliere ogni dubbio d' illusione. Con l'eredità dei pensieri e degli affetti del Risorgimento aveva ricevuto anche l'eredità di quell'ideale poetico; perchè, se l'Italia, dopo Dante, rimase per quattro secoli priva del poeta-vate (appena un accenno ne spuntò in Torquato Tasso), il moto del risorgimento fu contrassegnato dal riapparire di esso in molteplici persone: Parini, Alfieri, Foscolo, il giovane Leopardi, Manzoni. Dante stesso, mercè una nuova se non genuina interpretazione storica, riparlò allora agli italiani, rimproverandoli e ammonendoli, risvegliando in loro le speranze e facendo sentire i doveri. A tutti costoro il Carducci si volse come minor figliuolo al padre e ai fratelli; a costoro e ad altri meno grandi: a Vincenzo Monti, cui perdonò la levità politica e che amò perchè d'animo caldo e buono; a Giambattista Niccolini, del quale ingrandì la povera poesia, guardandola attraverso il prisma delle intenzioni che gli erano care. Ma forse, fra tutti, colui che lo improntò di sè più fortemente fu

Vittorio Alfieri: « alma sdegnosa », che gli offriva quasi un Dante storicamente a lui più prossimo. E come l'Alfieri chiamava sè stesso « vate » e tale sentiva nomarsi dai futuri italiani (« O vate nostro, in pravi secoli nato... »), così parimente il Carducci volle considerarsi e denominarsi. Egli era il « libero vate », il « sacerdote dell'augusto vero, vate dell'avvenire », l'« italico vate »; che usciva alla nuova età vibrando strofe come spade e diffondendo il canto come ala d'incendio; egli saliva « dei secoli sul monte, triste in sembiante e solo », e le strofe levavano il volo intorno a lui come falchi, e al loro passare fremevano le ossa dei grandi, e i giovinetti sognavano la morte per la libertà in faccia al cielo patrio. Quando prese a definire che cosa fosse il poeta, lo ritrasse sotto figura di un grande artiere, che getta nella fornace gli elementi del pensiero e dell'amore, e ne trae spade e scudi, serti pei vittoriosi e diademi per la bellezza. Quando gli accadde d'inneggiare a una donna poetessa, la trasformò, senza avvedersene, in Corinna e in Velleda, e se la trasse accanto vaticinatrice e sacerdotessa, sorella dell'aedo e del bardo. Perfino il celiante Enrico Heine gli si atteggiò come vate, a cui prestava l'opera sua il dio Thor, e che faceva piegare sotto il soffio dei suoi cantici immortali i santi e gl' imperatori. Fin da giovane, soffocava nel petto i canti d'amore, perchè il nuovo ardore che l'invadeva richiedeva ben altro; non potendo operare, come gli antichi poeti greci, si proponeva di meditare i cantici delle memorie, delle

glorie e dei desiderî; si giurava sacro alla patria in ogni sua parola e in ogni suo verso; si vagheggiava sulle tombe degli eroi come Sofocle radioso nel trofeo di Salamina. Le ultime sue vaste poesie furono odi celebrative pel Piemonte, per le milizie alpine italiane, pel Cadore che lottò contro gli austriaci, per l'epica Ferrara. Sdegnò sempre il cuore, « vil muscolo nocivo alla grand'arte pura »; cioè, il portare in pubblico le proprie private sofferenze e miserie. Le donne amate gli fecero sognare Roma e l'Ellade; e posero in sua compagnia serti al simulacro della Vittoria in Brescia.

Non meno evidente è l'aspetto letterario ed erudito del suo ideale poetico. Nella lirica, doveva riversarsi la storia: il passato gli parve la sola degna materia, che restasse nei tempi moderni al poeta. Volle, dunque, atteggiare a rappresentazione artistica i ricordi storici della terra italiana, le figure degli eroi e le leggende, e nutrire il verso d'ogni sorta di reminiscenze. Ebbe sempre in dispregio più o meno secreto l'artista umile e ingenuo, e gli preferì quello dotto e sapiente. Insieme con le allusioni storiche, la sua forma poetica si venne corroborando di allusioni e comparazioni mitologiche; e si svolse con una fraseologia che segue le movenze dei maggiori poeti italiani e latini. Non solamente, « scudiero dei classici », si compiacque nell'intarsiare le sue giovanili poesie con frasi, emistichî o versi interi del Parini, dell'Alfieri, del Foscolo, del Leopardi; ma, in tutta la sua opera, attese a parlare con

le parole stesse dei grandi, o con altre che fossero figlie di quelle e costantemente le ricordassero, nobilitate dal ricordo.

Ora, la passione politica e la cultura storico-letteraria potevano in due modi tradursi nell'arte del Carducci e farsi contemplazione e poesia. Il primo era quello in cui operasse la sola passione politica; e la poesia che ne sarebbe uscita, parenetica, gnomica, satirica, sarebbe stata *etico-politica*. Il secondo era quello in cui la passione politica e la cultura storico-letteraria confluissero; in questo caso sarebbe sorta una poesia, *storica o epica*. Perchè è chiaro che la cultura storico-letteraria, da sola, è impotente alla poesia avendo già la propria spiccata forma teoretica, che è la conoscenza storica: per cangiarsi in materia poetica, dev'essere messa in fermentazione dal lievito della praxis o, come si suol dire, dal sentimento; e, nel caso nostro, dal sentimento politico e morale del Carducci. Questa seconda forma di poesia sarebbe stata più complessa della precedente, operando in essa con forze congiunte e in modo armonico tutti gli elementi dell'animo del poeta; tanto da meritargli il nome di *poeta della storia*. Ma il poeta etico-politico, o storico-epico, o quale che sia, ha sempre in sè una terza materia che chiede di essere formata: la sua propria vita, le proprie lotte, angosce e gioie, il dramma dell'uomo e quello stesso dell'artista, che passa per vittorie e disfatte, e carezza illusioni e soffre delusioni. Questa terza materia, che non è mancata in nes-

sun poeta (doveva averla perfino il padre Omero, quantunque non ce ne restino documenti!), non poteva mancare al Carducci; e la terza poesia, che sarebbe uscita dal suo stato d'animo, è quella che chiameremo personale o autobiografica.

Tre forme, le quali, in questo punto in cui il risultato della nostra indagine ci pone innanzi solamente le varie forze spirituali del Carducci analizzate in astratto, debbono essere considerate ancora come tre mere possibilità. La poesia non si deduce: si fa, e si osserva quand'è fatta. Che vi siano le condizioni per essa non vuol dir niente: la fiacchezza dello spirito del poeta e una serie di cagioni secondarie (che tutte poi, in fondo, si risolvono nella prima) possono impedire che alla condizione segua il condizionato, che la possibilità diventi realtà. E non solamente c'è codesto pericolo in genere, ma c'è poi, in ogni materia di poesia, un pericolo particolare, che nasce dalle viscere stesse di quella materia. Così, per quel che si attiene al Carducci, le tre possibilità di poesia che erano in lui, si accompagnavano con altrettante possibilità di pervertimento e di vizio poetico. Infatti, l'impeto etico-politico può, per mancanza d'ispirazione e di lavoro fantastico, restare duro e grezzo atto morale e politico; e, in questo caso, sorge la poesia politica in senso peggiorativo, che diremo praticistica o pratica. La materia storico-epica può restare semplice erudizione storica; e, in questo caso, si ha quella bruttezza che si chiama poesia erudita o professorale. Infine,

sottospecie di questa perversione, l'accoglimento della forma tradizionale può restare semplice ossequio esterno, fredda imitazione; e, in questo caso, si ha la Poesia letteraria. Come le tre possibilità positive non sono senza relazione tra loro e talora si congiungono in uno stesso oggetto, così le tre possibilità negative si accoppiano anche variamente e si danno convegno tutte e tre negli stessi componimenti; e si ha allora una poesia che è insieme pratica ed erudita, o pratica e letteraria, o, addirittura, pratico-erudito-letteraria. Bisogna tener presenti queste possibilità di pervertimenti; ma bisogna a un tempo guardarsi dal cattivo ragionare di quei critici, i quali, vedendo la rupe Tarpea presso il Campidoglio, scorgendo la possibilità di certi errori intrinseca a certe forme di attività, reputano a priori patologiche e infelici quelle attività, e ne condannano anticipatamente i prodotti. A questa stregua nessuna bella poesia, anzi nessuna buona opera umana potrebbe mai nascere, perchè la debolezza è inscindibile dalla forza e l'impurità dalla purità, essendo la forza e la purità, non la semplice privazione di quelle, ma la vittoria sopra quelle.

Soggiacque il Carducci alle forze distruttive che aveva dentro di sè, e fu egli quel poeta pratico, erudito, letterario, professorale, che alcuni dicono e dice ora il Thovez? Ovvero uscì sempre trionfante dal cimento, e fece sempre grande e schietta poesia, come sembrano affermare i suoi proni adoratori, o come, almeno,

non eravamo lungi dal credere noi, giovinetti, quando la maledizione a Pio IX e l'abbraccio al sinigagliese ci destavano pari o maggiori entusiasmi della *Faida di Comune* e dell'*Idillio maremmano*? Ciò non può essere determinato se non dalla lettura e dall'esame della sua poesia stessa. Preliminarmente non si può esprimere se non una probabilità: cioè, che entrambe le tesi estreme siano fallaci. Non è da aspettare che il Carducci rimanesse sempre vinto, perchè in questo caso sarebbe difficile spiegare la fama da lui ottenuta e l'efficacia esercitata, e questo stesso fervore di esame, di critica e di discussione intorno all'opera sua. Ma non è da aspettare neppure, che la sua opera poetica, disseminata lungo un cinquantennio, sia tutta di pari pregio. Egli dovè passare (e ciò accadde in realtà) per vicende di squilibrî, equilibrî e nuovi squilibrî, e raggiungere faticosamente la poesia per perderla da capo e rimettersi a quella ricerca e a quella fatica, cui solo la morte dà tregua.

## III

## LO SVOLGIMENTO DELLA POESIA CARDUCCIANA

La verità è proprio questa, che i sei momenti ideali, da noi distinti come possibilità » nell'esaminare le forze spirituali del Carducci e la loro discorde concordia, si ritrovano tutti, così i tre positivi come i tre negativi, nell'opera di lui. C'è in essa così l'infiammato lirico della vita politica e morale, l'evocatore possente della storia, lo schietto cantore delle sue personali speranze e sconforti, come colui che si lascia prendere la mano dalle passioni pratiche e dalla virtuosità erudita e letteraria. E, anzi, si potrebbe quasi esser tentati a presentare quei sei momenti come consecutivi nel tempo e a dare secondo essi una divisione per periodi della poesia carducciana, press'a poco in quest'ordine: periodo letterario, pratico, autobiografico, politico-etico, storico-epico, erudito. Non è forse vero che il Carducci, dal 1850 alla vigilia del 1860, per gran parte dei *Juvenilia*, fu, soprattutto, un letterato? Che, dipoi, a cagione

degli avvenimenti del 1859-60 e di quelli del fortunoso decennio seguente, entrò in una fase praticistica, la quale s'apre con l'ultimo libro dei *Juvenilia*, occupa i *Levia gravia* e, con mutati modelli letterarî, i *Giambi ed epodi*? Che, sul finire di questo periodo, inizia un ritorno sopra sè stesso con le confessioni dell'*Avanti avanti!*, con le evocazioni delle memorie della sua infanzia e della terra natale, con l'*Intermezzo*? E, in parte coincidente con questo periodo e in parte prosecuzione di esso, non si viene formando la nuova poesia di lui, non più di partito, ma di nazione e di umanità, affermantesi in molte delle *Nuove poesie*, delle *Rime nuove* e delle prime *Odi barbare*? E, anche in parte contemporanee e in parte prosecuzione, non sorgono allora e poi le rime dei *Campi di Marengo*, della *Leggenda di Teodorico*, della *Faida di comune*, del *Comune rustico*, e le odi barbare del *Clitumno*, della *Fondazione di Roma*, delle *Terme di Caracalla*, dello *Scoglio di Quarto*, e altre e altre? Infine, qual dubbio che la poesia erudita del Carducci sia rappresentata segnatamente dalle odi dell'ultimo periodo, il *Piemonte*, la *Bicocca*, *Ferrara*?

Certamente, questa partizione va soggetta a molteplici contestazioni, o è destinata addirittura a svanire sotto gli occhi di chi sottilmente la investighi. E io concedo subito che essa è alquanto o molto artificiosa (nè più nè meno di tutte le altre divisioni di periodi), e che nello svolgimento di uno spirito non si possono fare

tagli netti, e che non è lecito trascurare in ciascun periodo così i barlumi del futuro come i ritorni del passato.

I sei momenti, che abbiamo determinati, sono ideali e non cronologici, e perciò si trovano più o meno in ogni periodo della vita del Carducci, e talora, come si è detto, in uno stesso componimento. Per altro, intendendo questi varî periodi come di relativa prevalenza dell'uno o dell'altro momento, possono offrire come una veduta d'insieme dello svolgimento carducciano, e agevolare l'ordine del discorso.

Più nettamente delimitato sembra, ed è, il primo periodo, quello giovanile e letterario. È cosa che balza agli occhi (e che del resto venne confessata dallo stesso autore) che nei *Juvenilia* è continua l'imitazione dei poeti latini e degli italiani. A ogni pagina, si risveglia in noi qualche reminiscenza più o meno forte e prossima; e andarle raccogliendo poesia per poesia e raggruppando secondo i varî autori imitati, sarebbe buon tema di esercitazione scolastica e non inutile contributo alla conoscenza dello svolgimento carducciano. Ma inutile riuscirebbe ora a noi, perchè la notizia di quelle imitazioni, che sono indubitabili ed indubitate, serve qui solo nel suo enunciato generico e come un presupposto, importandoci invece mettere in rilievo quel che nella generale imitazione non è imitazione. Si vede senza dubbio, nel Carducci dei *Juvenilia*, l'ingenua riproduzione di forme altrui, e quasi l'atto del fanciullo che, col levarsi sulla punta dei

piedi, crede farsi grande anche lui. Ma già nella recisa delimitazione dei proprî gusti d'imitatore, in quel non degnare d'uno sguardo la letteratura romantica e stringersi a Orazio e a Tibullo e ai classici italiani, e degli stessi italiani più moderni accettare piuttosto il Leopardi tradizionalista delle prime canzoni che non l'altro più maturo e originale degli idillî, e in quell'abborrimento pel forestierume e in quell'esclusivismo nazionale, è il segno di una forza. L'angustia mentale e la pedanteria può essere indizio di povertà e indizio di ricchezza; come l'uomo osservante delle pratiche religiose può essere un pinzochero povero di spirito o uno spirito austero, futuro riformatore, e magari ribelle che per intanto si sottomette a disciplina. Il Carducci sembra di scarso ardimento, paurosamente attaccato ai panni dei classici; pure, in quell'apparente mancanza di ardimento, c'è il rispetto per l'arte, la cautela di chi misura le difficoltà, la docilità e la modestia dell'uomo d'ingegno vero. Se altro mancasse, ciò basterebbe a fare delle prime poesie del Carducci un libro notevole e a giustificare le speranze, che esse suscitarono negli intenditori. Erano una protesta contro la letteratura corrente, e una prova di affetto e di diligenza. Ma ben altro ancora possiamo scorgere in quel libro noi, che siamo ora in grado di proiettarvi la luce che raggia dalle opere posteriori dell'autore. Anzitutto, il sembiante del giovane letterato e imitatore ci mostra già alcuni tratti della fisonomia morale

del futuro poeta. C'è l'insofferenza per la vita molle, e il sospetto o il disdegno per la donna, per l'amore e per le fantasticherie; ci sono i fremiti per l'azione e la scontentezza pel proprio mestiere di letterato; tuona già lo spregio pei vili; si forma il proposito di una vita libera e forte, pur contro il mondo e contro il fato; si pronunzia il giuramento all'Italia. Tale come il Carducci si presenta in questa sua disposizione giovanile, tale si venne svolgendo moralmente nel corso della sua vita. L'odio pel romanticismo e l'amore per la mitologia non è nei *Juvenilia* semplicemente montiano, come potrebbe parere alla prima. Senza che il Carducci ne avesse forse notizia o coscienza, egli sospirava all'antica Grecia nel modo che sessanta o settant'anni innanzi aveva fatto la musa che veniva « di là dalle gelide Alpi », come lo Schiller, l'Hölderlin e il Goethe, rimpiangendo quella vita armoniosa e quella religione serena. Del Leopardi non scimiotteggia il pessimismo: nel *Canto di Primavera,* rifà bensì un motivo leopardiano lamentando la fine delle favole, soavi imagini, ultima giovinezza del cuore umano; ma da codesto lamento trapassa rapidamente alla rievocazione dell'antica Roma, alla rinascita della gente italica e ai rinnovati trionfi sul Campidoglio:

> Te allor, cinti la chioma
> de l'arbuscel di Venere,
> canterem, madre Roma;
> te del cui santo nascere
> il lieto april s'onora,
> te de la nostra gente arcana Flora.

Se codesto è un preannunzio delle odi barbare rivolte a Roma, nell'ode all'amico che non cessava dal piangere il suo amore e che il poeta esorta a indirizzare l'animo alla patria, si rievoca la Firenze del comune e di Dante; e nell'altra ode, dedicata alla libertà e che fu mossa da una lettura delle opere dell'Alfieri, sono accenni alla Francia del 1792.

La poesia storica germina d'ogni parte in questa raccolta giovanile. Una serie di frammenti dovevano comporre una rappresentazione del primo apparire della civiltà sulla terra: *La selva primitiva*, *Prometeo*, *Omero*. Una corona di sonetti celebra i poeti civili d'Italia, dal Metastasio al Monti, anzi fino al Niccolini. L'ode *Beatrice* tenta esprimere il significato dell'ideale amoroso trecentesco. In quella per la beata Diana Giuntini è notevole l'attitudine che vi si mostra a risentire i sentimenti di altre genti e di altri tempi, cogliendone il valore umano: la santa vi è contemplata nella sua terra, tra i suoi, nel suo valore etico e sociale. Ed è in certa guisa poesia storica anche quel fare la poesia sulla poesia, riassaporando le antiche forme. Particolarmente notevole deve stimarsi l'ode *Agli Italiani*, germe di quel che saranno poi *Sui campi di Marengo* e *Legnano*.

Ma il contenuto di poesia personale e storica è ancora adolescente, epperò si piega a ogni forma, senza vigore di crearne una propria, Facilmente il pensiero del poeta si riveste e non si esprime, e prende l'aspetto di un componi-

mento da scuola. Parla di Prometeo:

> Dura a tergo
> gli si premea la Forza e la ferrata
> Necessità: scuotea l'una i legami
> de l'adamante eterno, e l'altra i chiodi
> con la imminente mano
> su la fronte stendea del gran Titano:
> mentre il Saturnio ne la rupe infame
> instigava del negro augel la fame.
> Ma rinfiammò in Orfeo
> l'inestinguibil foco, ed egli mosse
> il duro sasso de le umane menti
> citareggiando e le foreste aurite;
> fin che pittore de l'uman pensiero,
> pari a' numi ed al fato, alzossi Omero.

Un velo nero strappato alla sua donna, e una scossa violenta per sottrarsi al dominio dell'amore, si atteggiano in guisa affatto letteraria:

> Cara benda, che in van mi contendesti
> nera il candido sen d'Egeria mia,
> spoglia già gloriosa, or ne' dì mesti
> de le gioie che fur memoria pia;
> tu sol di tanto amore oggi mi resti,
> e l'inganno mio dolce anche peria...
> Deh, perisci tu ancor. Nè sia più mai
> cosa che a questa offesa anima apprenda
> com'io di donna a servitù piegai.

Si può misurare il cammino percorso dal Carducci, ravvicinando qualcuna delle poesie giovanili per la morte del fratello a quella poste-

riore per la morte del figliuolo. Qualche volta, il pensiero generale è il medesimo:

> Qui dove irato agli anni tuoi novelli
> sedesti a ragionar col tuo dolore,
> veggo a' tepidi sol questi arboscelli,
> che tu vedevi, rivelarsi in fiore.
> Tu non ti levi, o fratel mio...

È lo stesso motivo della breve lirica: « L'albero a cui tendevi La pargoletta mano... ». O, anche, si può paragonare il sonetto: *A un cavallo*, col posteriore sonetto: *Al bove*.

L'ispirazione poetica si perde sovente nella forma riflessiva. I sonetti sui poeti italiani si risolvono in una serie di ammonimenti: Parini è invocato, perchè accolga nelle sue mani una promessa; Metastasio, per poter fulminare col ricordo dei suoi melodrammi di virtù romana il « secoletto vil che cristianeggia »; Goldoni, come protesta contro i drammi infranciosati; e via dicendo. Sono pensieri, piuttosto che lirica. Ed è invero assai più agevole elaborare un componimento aiutandosi con un fil di logica, che fecondare l'intima poesia di uno spunto poetico. L'ode *Agli Italiani*, pur così importante per la storia della formazione del Carducci, offre la sola analisi di quella ispirazione, di cui la *Canzone di Legnano* darà la sintesi. La visione storica e il biasimo della realtà presente si alternano in quell'ode, e ne nasce un'imitazione del canto di Cacciaguida. Il poeta c'istruisce su tutto il pro-

cesso mentale pel quale è giunto alla sua visione e commenta sè stesso:

> e disdegnosamente
> guarda agli archi...
> O padri antichi...

La contemplazione della vita degl'italiani al tempo delle lotte con l'impero è seguita subito dalla predica morale:

> or tòsco ai figli è il prepotente canto
> e il docil guizzo de' seguaci moti...

La tendenza oratoria si sovrappone a quella poetica; il che si vede poi in ispecial modo nelle canzoni pel busto dell'Alfieri e pel *Mario* del Niccolini. Nella prima delle quali si accumulano le figure oratorie, come son queste d'interrogazione:

> Dunque, sempre smarrita
> fia dal suo corso? e in noi sempre viltade
> suo soverchio userà? fien d'ozio offese
> nostre menti in eterno? e veramente
> persa è la tempra di ciascun valente?

Dove si può anche notare un evidente esempio di letteratura che rimane mera letteratura, velo e non espressione, in quella « viltade che usa il suo soverchio ». La canzone sul *Mario* ha esortazioni di questa sorta:

> Or, poich'altro n'è tolto, or guerra indica
> da' teatri la musa;
> gitti il flauto dolente, e la lorica
> stringa, ed a l'aste dia la man già usa.

Quinci altera virtù ne' nuovi petti
bevano i giovinetti:
qui la virile età l'ardir prepari,
e che sia patria l'util plebe impari.

Cercare, dunque, poesia vera e propria nei *Juvenilia* sarebbe vano. Ma non si può non sentirvi una grande nobiltà di forme, una vigorosa fede anche attraverso l'involucro letterario, un raro senso d'arte, e, qua e là, movimenti e immagini quali non si trovano in coloro che, cominciando da imitatori, sono destinati a restar sempre tali. Così il « mondo vile Che muor di febbre ne le piume e trema » di uno dei sonetti pel fratello suicida; la « scogliera bianca della morte », in un altro sonetto; le nere chiome che il poeta vede ondeggiare all'aura, e il folgorio dei « superbi occhi ridenti », con cui termina uno dei letterarî sonetti erotici. Nel travestimento umanistico-oraziano che egli fa di una santa di villaggio, della beata Diana, spira tuttavia una fresca impressione dei campi e della gente dei campi, e la figura della santa è disegnata con molta purezza:

E ti fur vanti gli amorosi affanni
onde nutristi a Dio la nuova etate,
e fredda e sola ne l'ardor de gli anni
virginitate.
Pur risplendeva oltre il mortal costume
la dia bellezza nel sereno viso,
e dolce ardea di giovinezza il lume
nel tuo sorriso.

Questo è dilettantismo, ma da artista. Maggiori dubbî doveva destare l'atteggiamento oratorio e parenetico, che abbiamo già notato. C'era in esso come la disposizione a giovarsi delle forme letterarie quale ornamento per fini pratici; il che accade, difatti, nelle rime ispirate dagli avvenimenti del 1859-60. La forma diventa, in queste liriche, affatto estrinseca; tanto che lo scrittore può passare con indifferenza da una canzone petrarchesca per Vittorio Emanuele a un inno in decasillabi berchettiani sulla *Sicilia e la rivoluzione*, o alle strofette ottonarie della *Croce di Savoia*. Sono lavori che potrebbero essere del Carducci o di qualsiasi altro colto letterato, privi affatto d'impronta personale. E anche qui gioverebbe paragonare quelle che erano allora per lui certe figure, che rappresentò poi, con ben altri colori, nelle poesie dell'età matura. Un sonetto per Garibaldi sonava allora:

> Te là di Roma sui fumanti spaldi
> alte sorgendo ne la notte oscura
> plaudian pugnante per l'eterne mura
> l'ombre de' Curzi e Deci, o Garibaldi...
> Vola tra i gaudi del periglio, o forte:
> vegga il mondo che mai non fosti vinto,
> nè le virtù romane anco son morte.

Le poesie di altra ispirazione, come *Carnevale* o i *Poeti di parte bianca* (in versi sciolti, con inserzione di due ballate in stile antico, che tengono della contraffazione), sono anch'esse scadenti. Appena s'incontra in codesta

serie qualche breve lirica, come quella al Petrarca: « Se, porto dei pensier torbidi e foschi... », che è mossa da un sentimento e si svolge con gentile maestria di forme; e il robusto sonetto *Roma*.

Cosicchè è da stimare una fortuna l'invasione di furore di parte che entrò nell'animo del Carducci qualche anno dopo, e lo sconvolse tutto. Se il poeta neppur qui c'è ancora, c'è almeno l'uomo, e non più il letterato. La poesia *Dopo Aspromonte*, agitata, scompigliata, rotta, piena di salti e di esclamazioni, non è, di certo, una bella cosa; ma non è più la rimeria politica del 59. Il documento capitale e rappresentativo di questo nuovo periodo si trova, per altro, nell'*Inno a Satana*, dove appare sotto il rispetto dell'arte un nuovo Carducci, nel quale si stenta a riconoscere il corretto e decoroso letterato degli anni precedenti. L'inno è tirato giù d'un fiato, illustrando in un modo alquanto facile il significato della figura di Satana nella storia universale, e chiudendo con un pezzo di bravura: la descrizione della macchina ferroviaria. Nella foga, lo scrittore non s'indugia a scoprire le immagini dirette e precise, ma si contenta volentieri di frasi trite: la terra e il cielo sorridono e si scambiano parole d'amore: il vino ristora la vita fuggevole, proroga il dolore e incora l'amore; e simili. Nè mancano trivialità; come il « via l'aspersorio, prete » e il « vedi la ruggine che rode il brando a Michele » e « lo spennato arcangelo ». Il Carducci giudicò poi

severamente questo suo lavoro, e lo chiamò « chitarrata volgare »; ma insistette al tempo stesso nell'affermare che fu una « birbonata utile », mossa dal desiderio di risvegliare qualcuno e rinnovare qualche cosa. Il che era anche più vero per lui stesso: con l'*Inno a Satana*, il Carducci si risvegliò e rinnovò, e mise la mano sopra una materia di poesia che doveva a lungo elaborare dipoi: l'esaltazione della vita terrena, l'odio all'ascetico medioevo, l'amore e il vino quali egli li sentiva (anche qui il « lampo tremulo d'un occhio nero » e il « lieto sangue dei grappoli » stanno accosto), la celebrazione della storia umana, il vapore come simbolo della vita moderna, dell'industria e del lavoro. Materia ancora rude, che prende perciò una forma sommaria, impropria, generica, quale poteva imprimerla il bisogno pratico di offendere e calpestare la Chiesa, esaltando lo spirito laico.

Si entra, per tal modo, nella poesia dei *Giambi ed epodi*, nella quale anche i modelli letterarî cangiano: non più latini, non più Parini, Alfieri o Foscolo, ma poeti moderni e stranieri, l'Hugo, il Barbier, lo Heine; non più forme metriche chiuse o cantanti, ma quelle rotte e agitate, come sono le strofe di endecasillabi e settenarî alternati e le quartine con rime tronche. Il cangiamento, così nella metrica come nei modelli letterarî, era affatto spontaneo: il Carducci non tanto cangiò stile perchè lesse i poeti stranieri, quanto li lesse perchè il suo stile, cioè la sua anima era mutata. Essa aveva ora un og-

getto presente d'amore e un bersaglio presente e preciso di odio, e tutta si tendeva nello sforzo di colpire il nemico e di sollevare e volgere gli animi italiani verso il suo proprio ideale. È questo il periodo « praticistico » della poesia carducciana.

Praticistico, perchè la passione di lui era troppo violenta e prepotente da effondersi nel canto. Donde difetti parecchi d'intonazione, di struttura, di euritmia, di correttezza; donde altresì qualche inopportuna imitazione. Ai casi politici di quei giorni, il Carducci tutto si convelleva di rabbia; e tentava la satira, il sarcasmo, l'umorismo. Ma troppo più sentiva bisogno di fremere e ruggire; e il sarcasmo gli veniva fuori esagerato, l'umorismo sforzato, la satira impoetica. Gli mancava quel tanto di riflessione, che, concedendo un certo distacco dagli avvenimenti, rende possibile riderne e rappresentarli. Il *Meminisse horret*, la *Consulta araldica*, il *Canto dell' Italia* e simili, sono esempî di codesta poesia impoetica. C'è ira molta, ma non lirica; si aspetterebbe l'invettiva in prosa, e mal se ne tollera la traduzione verseggiata. E, per quel che riguarda la struttura, parecchi di questi componimenti sono, per l'appunto, c o s t r u i t i. L'epodo per il Corazzini comincia con un « Dunque », e si svolge oratoriamente, chiudendosi con una scomunica al papa; quello per Monti e Tognetti ha anch'esso dell'oratoria forense o tribunizia, e gl'inseriti brani sarcastici o descrittivi sembrano mosse calcolate. Le *Nozze del mare*

è in due parti, un quadro di gloriosa vita antica e un altro di abbietta vita odierna: struttura che si trova già nell'ode *Agli Italiani* e ritorna di poi più volte, fino all'ode sul *Processo Fadda*. Si avverte, qua e là, che il poeta piega la poesia al bisogno di sfogare il suo sdegno: chiarissimo in quel passaggio dell'epodo pel Cairoli, dove se la prende con un Cetego e con un Ciacco, rompendo il corso poetico, come un cane ringhioso lascia il cibo per addentare il passeggiere. Finalmente, la scorrettezza che si notava nell'inno a Satana, si nota ancora in parecchi dei giambi ed epodi, se in poesia l'eloquenza abbondante è scorrettezza.

Ma bisogna insieme affermare che, proprio in questo periodo, proprio in queste poesie praticamente mosse e concepite, il Carducci viene rivelando originalità anche nella forma. L'involucro letterario è lacerato e gettato via; l'impeto dell'animo, l'immagine viva, la frase immediata prorompono. Gli epodi ora ricordati hanno pezzi assai belli per commozione ed espressione; come in quello del Corazzini il ricordo piangente dell'amico nei dì sereni, quando insieme con lui il poeta andava su pei monti e il fucile del cacciatore faceva risonare di colpi certi i valloni solitarî. L'ode pel vigesimo anniversario dell'8 agosto 1848 in Bologna culmina in una dipintura, piena di concitazione e di vigore, della lotta sostenuta dalla plebe bolognese contro gli Austriaci. L'altra *Agli amici della valle tiberina*, appena guasta dalla finale invettiva politica, è la

prima descrizione carducciana di un paesaggio d'Italia nella sua vita storica, e in quella moderna che le si è sovrapposta, sgombrando i resti del medioevo. Come il medioevo è ricordato per aborrirlo, così la storia romana e delle più remoti origini d'Italia è accolta quasi retaggio e talismano, trasmesso nei secoli:

> Fiume d'Italia, a le tue sacre rive
> peregrin mossi con devoto amor
> il tuo nume adorando, e de le dive
> memorie l'ombra mi tremava in cor.
> E pensai quando i tuoi clivi Tarconte
> coronato pontefice salì,
> e, fermo l'occhio nero a l'orizzonte,
> di leggi e d'armi il popol suo partì;
> e quando la fatal prora d'Enea
> per tanto mar la foce tua cercò,
> e l'aureo scudo de la madre Dea
> in su l'attonit'onda al sol raggiò...

L'entusiasmo diventa rappresentazione: il poeta non passa oltre imprecando, sillogizzando e condannando, ma si sofferma amoroso sul proprio sogno. L'elemento pratico e polemico si viene facendo sempre più breve e incidentale. Nell'ode per l'anniversario della Repubblica francese, la fantasia del Carducci è già tutta riempita dalle grandi figure che ha evocate: Danton, toro immane che spezza le strambe, si lancia nell'arena e porta sulle corna re, preti e stranieri; Marat, che custodiva nel seno profondo l'onta e il terrore di venti secoli; Robespierre, che, come falciatore per la sua via, ebbe l'occhio

al cielo e la mano al lavoro. La polemica politica è un semplice contorno, che si dimentica, come la maledizione al sole di termidoro, dove riappare la prosa:

> Maledetto sia tu da quante sparte
> famiglie umane ancor piegansi ai re!
> Tu suscitasti in Francia il Bonaparte,
> tu spegnesti ne' cor virtude e fè.

L'altra ode su *Versaglia* dovrebbe esprimere l'aborrimento per l'èra assolutistica di re Luigi XIV; ma la storia ha la sua solennità anche nel male, e in quel sentimento solenne il poeta trova le linee della sua rappresentazione:

> Quando ei dormia, poggiato a un bianco seno
> co 'l pugno a l'elsa e in su le teste il piè,
> tutta la Francia da l'Oceano al Reno
> era superba di vegliare il re;

dove, nei due primi versi, il concetto forse non si converte in immagine adeguata e limpida, ma negli ultimi due sì, e magnificamente.

Così col nutrimento della passione politica, e insieme col purificarsi dalle scorie di essa, si forma la poesia storica carducciana. E si forma insieme la poesia etica, che già nel 1870 dètta l'ode per le nozze di Cesare Parenzo, animata dal sospiro alla natura, alla vita proba e casta, che è altrice di uomini forti e di eroi: ode altissima di pensiero e di sentimento, sebbene ancora alquanto discorsiva e letterariamente atteggiata:

A l'armi, a l'armi, o amore!
tu puoi, tu sol, cotanto!
Se questa speme in core
io porti, ancora il canto
da l'anima ferita
gitterò ne la vita;
e su 'l ginocchio, come
il gladiator tirreno
poggiato, io, fra le chiome
e nel riarso seno
la fresc'aura sentendo,
morirò combattendo.

L'anima sua era ferita: egli giungeva a quel punto in cui per la prima volta si guarda al proprio passato, si fanno i conti con sè medesimo, si procura d'intendere ciò che si è voluto e ciò che si è operato, si ripensa agli ostacoli incontrati e anche questi si cerca intendere, non già per rassegnarvisi ma per ripigliare coscienza della propria azione e meglio guidarla nel futuro. L'ode pel Parenzo si apre con una confessione: il poeta non è più un giovinetto sconosciuto; ha ormai di contro un'opinione, che lo ha giudicato anima priva d'amore e di gentilezza, tutta in preda all'ira e al dispetto; e sente l'ingiustizia, l'esagerazione, la superficialità di questo giudizio che gli grava sopra. Lo stesso sentimento prorompe nella lirica *Ai miei censori*, che ha una prima parte d'invettiva troppo lunga e occasionale, come accade nell'ira; ma si solleva con un gran colpo d'ala nella seconda parte, col « via, chi ve l'ha chiesto? », in cui il poeta, scacciando da sè tutto

quel pettegolume, ridice ciò che accade in lui quando il Dio l'agita, e, con fremente coscienza di sè stesso, esalta la propria opera. Ma il ripiegamento sopra di sè, il più consapevole, temperato e sicuro fronteggiare la società che lo circonda, ispira segnatamente le strofe dell'*Avanti, avanti!*, prefazione alle nuove poesie e vero grido di ripresa e di rinvigorimento dell'arte del Carducci; il quale, nel delineare qui a grandi tratti la sua autobiografia intima, raccoglie le sue esperienze e le sue forze esercitate per drizzarle a miglior segno. La sua lirica è il suo strumento: è « il sauro destrier de la canzone », sul quale egli salta in arcione e che sprona verso la mèta lontana, verso il suo sogno. Ma un « ahi! » (il ritorno su sè stesso) gli fa comparare quel che egli sentiva da giovane con la realtà: il superbo amore per la gloria, da lui nascosto nei superbi silenzî, e il sacrificio di ogni diletto e voluttà, fatto a esso con animo pronto, e i suoi propositi e i suoi tentativi di correttore e incitatore della vita nazionale; e, in contrasto, la lieve o nessuna efficacia esercitata dalla sua parola sui suoi concittadini: donde lo scontento verso l'inutile poesia e il vano guardare invidiando la sorte dei combattenti. Nasce da ciò una tristezza, che non è più convulsa ribellione, ma quasi inclina alla mestizia e immette un rivolo di dolcezza nella stessa rampogna:

> O popolo d'Italia, vita del mio pensier,
> o popolo d'Italia, vecchio titano ignavo,
> vile io ti dissi in faccia, tu mi gridasti: Bravo,
> e de' miei versi funebri t'incoroni il bicchier.

E la mestizia non è scoramento, è dolore che ritempra; onde lo spirito di lui ricorre, quasi a ripigliare le sue vergini forze, al ricordo della giovinezza, della terra nativa, del paese toscano di maremma, dove crebbe tra le memorie della sua gente:

> e con me nel silenzio meridian fulgente
> i lucumoni e gli àuguri de la mia prima gente
> veniano a conversar...

tra quelle memorie e lo spettacolo del libero lavoro e i canti sereni dei mietitori. In questa coscienza del suo essere ritrova la vigoria e la risolutezza a persistere nella sua opera, a spingerla sino all'estremo delle sue forze, sino alla morte.

Seguono a questa lirica, ricca di movimento e nondimeno tutta fusa, o si rannodano ad essa, altre in cui il convulso tribuno scopre lembi della sua anima, fa sentire i suoi amori e le sue speranze, si mostra uomo nelle sue sofferenze e nelle sue trepidazioni, austero, anzi un po' burbero sempre e ruvido, e pure aprentesi a volte alle effusioni e alle tenerezze. Di questo periodo sono l'*Idillio maremmano* e *Davanti San Guido*: nel primo dei quali torna viva a un tratto nel ricordo la giovane contadina a cui si volse il primo amore, e il poeta, «dopo tant'ora di tumulti oziosi», si riposa in quell'immagine e nelle altre, che si risvegliano insieme con essa, della rude e sana vita agreste, da lui un tempo vissuta. Motivo antichissimo, diventato conven-

zionale nella poesia pastorale e campestre, e che qui si rifà nuovo, perchè risorge attraverso la realtà e non attraverso la letteratura. Quel grande occhio azzurro lampeggiante di fuoco selvatico, quei cigli vivi, quel fianco baldanzoso e quel seno restio ai freni del velo, sono impressioni dirette, direttamente rese. Quelle lunghe file di pioppi sussurranti al vento, quel rustico sedile sul sacrato, quella vista del piano con le brune zolle sconvolte dall'aratro e dei verdi colli e del mare, e del camposanto che è a un lato, e compie tutto quel mondo (la donna, la famiglia, il lavoro, la morte), hanno la trasparenza di un paesaggio che stia innanzi agli occhi. Si prova la sofferenza e quasi la vergogna del travaglio mentale e del furore politico, e l'animo è penetrato dalla nostalgia per l'aria aperta, per l'operosità fisica, pel semplice costume, in cui il lavoro del cervello è ristretto al minimo, e il corpo gioisce, come sgombro da un veleno. La medesima nostalgia è nel *Davanti San Guido*, col richiamo che al poeta fanno i cipressi, allineati in doppia fila, tra i quali giocava bambino. E ai cipressi egli dice, o dai cipressi si fa ripetere, quel che agli uomini, nell'orgoglio della lotta, non direbbe: « Ben lo sappiamo: un pover uom tu se' »:

> Ben lo sappiamo, e il vento ce lo disse
> che rapisce degli uomini il sospir,
> come dentro al tuo petto eterne risse
> ardon, che tu nè sai nè puoi lenir.
> A le querce ed a noi qui puoi contare
> l'umana tua tristezza e il vostro duol...

E ai cipressi della sua infanzia egli si confida, e si confida alla vecchia nonna, che dorme nel prossimo cimitero, a lei che gli narrava quella fiaba della fanciulla che cerca il suo perduto amore, la fiaba nella quale ora vede come il simbolo della sua stessa vita. E gli balena il desiderio di tornare per morire in quei luoghi ed essere accolto nel cimitero dove abita la nonna. È una poesia di una soave fantasticheria melanconica, in cui appena stride qualche punta contro i manzoniani stipendiati del regno d'Italia, o contro la manzoniana soluzione del problema della lingua, residui del Carducci polemista e letterato.

Con voce minore, il ricordo della fanciullezza e della maremma canta in altre poesie (*A una bambina*, *Traversando la maremma*, *Nostalgia*, ecc.); nel *Ricordo di scuola* è la prima rivelazione che egli ebbe, bambino, della morte; in altre, sono sue impressioni quasi fisiche di umor nero, di fastidio, d'insofferenza (*Tedio invernale*, *Davanti a una cattedrale*, ecc.); in qualche sonetto, sotto figura storica (*Martin Lutero*, *Dietro un ritratto dell'Ariosto*), parla di sè medesimo. Ma dove le intime risse che gli dilaniavano il petto, le vicende di collera e d'intenerimento, tutto il suo animo turbolento e appassionato, che si adira e vorrebbe piangere, che schernisce e vorrebbe amare, si abbandona a uno sfogo liberatore, è nell'*Intermezzo*. Alita in questo l'amaro sorriso sulle passioni alle quali già aveva dato tutto sè stesso, e sulle proprie illusioni e delusioni; e, insieme, c'è un

ritegno, quasi una paura di lasciarsi andare ai lamenti, una diffidenza contro il cuore, che si manifesta nell'irrisione al suo « cuor vecchio » e nella satira violenta contro i professionali poeti del cuore. Ma la satira e la beffa è interrotta da parole gravi sul suo « far, disfare, rifare » e sul suo faticoso e pazzo lavorare; sulla inadeguatezza del suo canto al suo animo: « E il mio canto miglior sempre è quel desso, Quel che non feci mai ». Ed è interrotta dalla consueta effusione tenerissima al pensiero della Versilia, la terra da lui vista traverso i sogni lacrimosi dell'infanzia. Egli si sente stanco ormai del suo saettare poetico: « d'Italia Archiloco ormai lasso »; e anela a un'altra poesia, per chiudervi il suo cuore: « O Paro, o Grecia, antichità serena, Datemi i marmi e i carmi ». Benchè in quest'*Intermezzo* si avverta l'influsso dello Heine (e senza lo Heine non avrebbe certamente la forma che ha, e, specie, quel modo di trapassi dal serio al grottesco, dall'elegia alla satira), esso è, per altro, poesia originale, perchè v'è dentro tutto il pensiero e il sentimento del Carducci, e perchè i movimenti heiniani sono resi carducciani; salvo in certi sforzi di celia, nei quali invano egli tenta di raggiungere il suo modello, intimamente diverso da lui, che possiede non il dono della celia, ma quello dell'invettiva.

Il Carducci letterato è stato riassorbito attraverso queste poesie autobiografiche; riassorbito il Carducci tumultuoso dei giambi ed epodi. La letteratura opera, d'ora innanzi, come succo

nutritivo della sua forma, alla quale conferisce, nella sintassi, nella fraseologia, nei singoli vocaboli, quella forza che tocca le più riposte corde della nostra italianità e sveglia in noi echi molteplici. La passione pratica si sottomette alla contemplazione; e non pretende più ormai fare del verso uno strale o una spada e piegarlo ai suoi voleri come uno strumento, ma si muta in fantasma, tanto più energico quanto essa è più contenuta e concentrata. La metrica stessa è rinnovata; e non solamente sono sparite del tutto le canzoni petrarchesche del primo periodo, ma anche i metri dei giambi ed epodi, sostituiti da forme più intime al suo spirito: specialmente dai metri classici, dapprima rimati e poi dispogliati della rima e divenuti «odi barbare»; e talvolta da un asciutto verso sciolto, e altre volte ancora da metri varî, consigliati dall'indole storica del tema e intimi a essa. La metrica delle odi barbare e il rasserenarsi dello spirito del Carducci nel passaggio dalla gioventù alla virilità, sono in istretta relazione. Se Victor Hugo e lo Heine lo avevano accompagnato nel trapasso dal periodo letterario a quello praticistico, nel nuovo trapasso lo accompagna il Platen, e lo aiuta a trovare la sua propria via.

Naturalmente, anche qui è da ripetere l'avvertenza che i periodi, che andiamo distinguendo, sono delimitati molto all'incirca. Come le confessioni e i brani autobiografici riappaiono di tanto in tanto anche negli anni seguenti (p. es., nel *Sogno d'estate*, nella *Sera di San Pietro*,

nelle odi *Per le nozze della figliuola*); come della più serena poesia del Carducci c'era già sporadicamente qualche esempio negli anni precedenti alle odi barbare (p. es., in alcuni sonetti *Virgilio*, *Il bove*, ecc.); così anche contemporaneo alle odi barbare è il *Canto dell'amore*, in molte parti del quale si risente, non tanto nel contenuto di pensiero quanto nella forma, il Carducci dei *Giambi ed epodi*. Accanto alla poesia vera (« Io non so che si sia... »), si ritrova in esso virtuosità d'eloquenza, come nel lungo inventario del paesaggio da cui sale il canto dell'amore, o di personificazioni, come quella dell'Idea, presentata con figura d'interrogazione; e il finale abbraccio col papa stride col solenne saluto alle genti umane, miscuglio com'è di un moto fuggevole di compassione pel povero vecchio e di un altro di allegria irriverente. Se questa poesia è diventata popolare, meritava di diventarlo, non solo per le parti belle (che non mancano), ma anche perchè ha quelle debolezze che conferiscono alla popolarità.

Il rasserenamento artistico si fa nell'anima del Carducci mercè un ritorno all'Ellade e a Roma: al mondo che simboleggiava il suo ideale di bellezza e di eroismo. Quasi prefazione del nuovo ciclo poetico, sta l'ode ad Alessandro d'Ancona, anatema al medioevo:

> Pigri terror de l'evo medio, prole
> negra de la barbarie e del mistero,
> torme pallide, via! si leva il sole,
> e canta Omero.

Quasi sommario delle poesie che seguiranno, stanno le tre *Primavere elleniche*: invito della donna amata verso l'Ellade, fuggendo le occidue macchiate rive; invito verso la greca terra di Sicilia; sogno dei favolosi prati di Elisio, dove errano in disparte bisbigliando tra loro i poeti e le belle. E così nelle *Primavere*, come nelle altre odi delle quali parliamo, la rivolta contro il cristianesimo dà significato di purificazione etica al viaggio ideale in Grecia. Talvolta, come nella prima *Primavera*, o nell'ode barbara *Fantasia*, la polemica è sottintesa; tal'altra, l'accenno è esplicito, come nella seconda delle *Primavere*, e nell'ode barbara *In una chiesa gotica*. La gentile figura della sua donna ora trasporta il poeta pei floridi sentieri della visione, e la molle aura della parola di lei lo fa navigare alle isole verdi, dove sorgono candidi templi di pario e cipressi e mirti, ai giorni in cui le fanciulle discendevano dall'acropoli sulle rive cantando e aprendo le braccia ad Alceo reduce dalle battaglie; — ora gli muove un impeto come di strappare la donna amata alla chiesa del semitico nume, nei cui misteri domina continua la morte, e vederla in un coro di vergini cingere l'ara di Apollo, versando anemoni dalla mano, gioia dai fulgidi occhi, e dal labbro un inno di Bacchilide. Il pensiero della morte suscita in lui, come già negli antichi, più forte il senso della vita e dell'amore. Uscendo dalle bianche e tacite case dei morti (*Fuori alla certosa in Bologna*), al bacio del sole, alla vista delle messi ondeggianti, avendo

a fianco la donna del suo desio, egli ascolta il sospiro dei morti verso i vivi, che si amano nell'aureo sole. Sulla tomba di via Appia, coglie l'alloro per Dafne; su quelle tombe le nubi, colorate dal sole invernale, ridono alla bella fronte di Egle, che guarda. « Lungi le tombe! », dice a Delia, che gli aveva rivolto parole melanconiche: « lontana favola è per voi la morte »:

> voi dolce madre chiaman due parvole,
> voi dolce suora le rose chiamano,
> e il sol vi corona di lume,
> divino amico, la bruna chioma.

In queste liriche degli anni maturi s'incontra per la prima volta nel Carducci l'amore: quell'amore carducciano, che, come abbiamo già osservato, è *voluptas*, nel significato alto della parola, gioia di tutto l'essere, degli occhi e della fantasia. Certo, non è senza ombre: il tetro dolore del distacco riempie, p. es. l'ode *Alla stazione in un mattino d'inverno*. Ma, di solito, è semplicemente voluttuoso godimento della bellezza, desiderio di sentire in sè il dolce bollore della vita. La forza d'amore è còlta con una freschezza e una tenerezza che, negli uomini di temperamento austero, nasce tardi, dopo che il loro cuore è passato per molteplici prove. Una delle poesie più schiette del Carducci, quantunque delle meno popolari, è quella senza titolo che comincia: *Era un giorno di festa, e luglio ardea...* La scena è, anche qui, una chiesa: nelle chiese c'è la storia e c'è l'arte e c'è la fede, e

non è meraviglia che un poeta vi entri spesso. E nella vetusta chiesa lombarda, che è in pieno esercizio di culto, addobbata e illuminata a festa, risonante dell'organo, affollata di devoti,

> (in fondo de la chiesa due soldati
> guardavan fisi ne l'altar maggiore:
> tra quella festa di candele accese,
> tra quella pompa di broccati e d'or,
> ei pensavan la chiesa del paese
> nel mese di Maria piena di fior):

in un angolo, sotto un'arcata bruna, fra due rosse colonnine, l'occhio del poeta scorge una donna e sorprende l'amore:

> stava la bella donna inginocchiata,
> giunte le mani, senza guanti, belle.
> Umido alla piumata ombra del nero
> cappello il nero sguardo luccicò,
> e in un lampo di fede il suo mistero
> quel fior di giovinezza a Dio mandò.

Anche la morte si fa dolce e serena in questa disposizione di spirito; ed è malinconia senza disperazione nel *Ruit hora*, nel *Monte Mario*, nella *Nevicata*; è ricongiungimento al mondo ideale nell'isola delle belle, degli eroi, dei poeti, come nell'ode allo Shelley. È la morte di chi ha amato ed ha combattuto, triste nel distacco e pur arriso da una promessa di pace.

Per intanto, il petto si apre al largo respiro della vita. L'inno *All'Aurora* — alla dea al cui bacio tutte le cose si risvegliano scintillando, il

bosco freme, i nidi pispigliano, gli uccelli prendono il volo, i poledri corrono nitrendo, mugghiano i buoi; e che ogni uomo dedito al lavoro risente come gli uomini primitivi, come gli Arî padri; — alla dea il cui viso appare mesto sulle città moderne, dove non la guarda nè il triste gaudente che si riduce allora al sonno nè l'operaio che è ricondotto al servaggio dell'officina, e solo qualche amante che esce dalle braccia della sua donna ancora la saluta; — è un grande anelito verso la fresca natura. A cogliere la natura del suo perpetuo ritorno che è pur sempre nuovo, il Carducci mostra una rara potenza. Ecco il *San Martino*, che ritorna:

La nebbia a gl'irti colli
piovigginando sale,
e sotto il maestrale
urla e biancheggia il mar.
Ma per le vie del borgo
dal ribollir dei tini,
va l'aspro odor de i vini
l'anime a rallegrar.
Gira su' ceppi accesi
lo spiedo scoppiettando:
sta il cacciator fischiando
su l'uscio a rimirar...

Il *Canto di marzo* è, forse, il capolavoro in cui si esprime questo sentimento di consonanza con la natura. La terra giace e palpita come un'incinta sul talamo: nel cielo e nel vento è la pioggia che essa aspetta e invoca da tutte le sue glebe. Ed ecco l'acqua scroscia, e terra,

animali, uomini vi si protendono, la ricevono, la bevono. La scena ricorda quella, ritratta in pochi versi immortali dal Leopardi; ma affatto diversa ne è l'ispirazione. La parola del Leopardi è amara e sarcastica:

> Umana
> prole, cara agli Eterni. Assai felice
> se riposar ti lice
> d'alcun dolor; beata
> se te d'ogni dolor morte risana.

Ma la parola del Carducci è sacerdotale:

> Chinatevi al lavoro, o validi omeri;
> schiudetevi a gli amori, o cuori giovani;
> impennatevi a i sogni, ali de l'anime;
> irrompete a la guerra, o desii torbidi:
> ciò che fu torna e tornerà ne i secoli.

I validi omeri, che si chinano al lavoro, sono oggetto di altri canti. Stupendo, tra essi, quello ispirato a un gruppo del Cecioni, e che ci ripresenta la giovane contadina, la bionda Maria guardata ora non più nel sogno d'amore, ma col sentimento di rispetto che si arresta commosso innanzi a quella figura di lavoratrice e di madre. È una poesia tutta fragrante di campagna, tenera di verde, luminosa di sole, robusta di forza umana, splendente di purità:

> Lei certo l'alba che affretta rosea
> al campo ancora grigio gli agricoli
> mirava scalza co 'l pie' ratto
> passar tra i roridi odor' del fieno.

Curva su i biondi solchi i larghi omeri
udivan gli olmi bianchi di polvere
lei stornellante su 'l meriggio
sfidar le rauche cicale a i poggi.
E quando alzava da l'opra il turgido
petto e la bruna faccia ed i riccioli
fulvi, i tuoi vespri, o Toscana,
coloraro ignei le balde forme.
Or forte madre palleggia il pargolo
forte: da i nudi seni già sazio
palleggialo alto, e ciancia dolce
con lui che a' lucidi occhi materni
intende gli occhi fissi ed il piccolo
corpo tremante d'inquïetudine
e le cercanti dita: ride
la madre e slanciasi tutto amore...

Miracolo di stile, le prime tre strofe condensano tre quadretti: l'alba, il meriggio, il vespro del lavoro agricolo; le altre due vincono lo scalpello dello scultore, e sono, esse stesse, scultura.

Ma la terra, come sappiamo, non parla al Carducci solamente con le sue immagini di vita presente e perpetua. La terra, che egli contempla, è la terra d'Italia; le pianure, i monti, i fiumi ricordano battaglie; le città, di cui è cosparsa, sorsero nei secoli per mano dei figli d'Italia e ne videro le lotte; le torri, gli archi, i templi, le statue sono monumenti di storia italiana. Così la poesia campestre si disposa alla poesia storica; e vengono fuori le odi *Sirmione, San Petronio, Su l'Adda, Da Desenzano, Davanti il Castel vecchio di Verona, Le terme di Caracalla, Roma, Alle fonti del Clitumno*; la quale ultima, fra le varie di questo gruppo, è la

più complessa e importante. Il poeta trova la congiunzione tra la sua passione politica e le sue predilezioni letterario-erudite: quella ravviva queste, queste porgono all'altra la materia, di cui foggerà le sue membra poetiche. La tendenza espressa nel giovanile inno a Satana ora diventava realtà; il *Clitumno* (come è stato giustamente osservato [1]) è un « nuovo e più completo e rifatto inno a Satana, sereno e sicuro quale si conviene alla trionfatrice virilità ». I varî motivi e le varie forme della poesia del Carducci vi si adunano tutti: la vita agricola, la grandezza di Roma, l'odio all'ascetismo, la risorta Italia, il ricordo storico e la visione diretta. Roma chiama di nuovo a sè lo spirito di lui; ma non più come nei giorni della lotta, quando si trattava di liberarla dai preti e di togliere alla sua mano dominatrice il rosario con cui l'avevano legata. Scioglie ora il voto giovanile di cantare l'arcana Flora di nostra gente, Roma eterna (*Nell'annuale della fondazione di Roma*); ne rivisita con sacro terrore i monumenti (*Le terme di Caracalla*); interroga le statue che ne testimoniano il dominio (*La Vittoria di Brescia*); in lei lancia « l'anima altera volante » (*Roma*).

Così si forma la poesia storico-epica del Carducci, che non può essere, e non è mai, indifferente e gelida narrazione di fatti storici, come alcuno ha creduto. La storia stessa non è tale narrazione indifferente; senonchè ella tiene

(1) Cfr. *Critica*, I, 387.

dall'elemento filosofico, necessario a costituirla, la serenità della ragione, che investiga e intende. Ma il Carducci non ha codesta serenità: egli ama e odia: ama Roma antica, odia quella papale; ama il popolo, odia gl'imperatori. E ama e odia, perchè quelle immagini del passato non sono, per lui, come per lo storico, il sacro passato, ma sono simboli dell'avvenire, gl'ideali del bene e del male pel quale e contro il quale si deve pugnare. E da che mai è sorto l'epos se non da siffatte aspirazioni nazionali e sociali? La grecità contro la barbarie, la Francia feudale in lotta contro i nemici esterni e contro sè stessa, la Spagna in lotta contro l'Islam, non è codesta la sostanza dell'*epos*, delle *chansons* e dei *romanceros*? Viene più tardi la storia che dà ragione di tutto e a tutti, ai Greci e ai Troiani, a Carlo Magno e a Ganellone, al Cid e ai Mori.

Roma è, dunque, pel Carducci, un simbolo lirico, simbolo di quel che è o dev'essere la nuova Italia; epperò ai canti per Roma (cosa inconcepibile, se lo spirito del Carducci fosse di archeologo) si alternano quelli sugli eroi del risorgimento italiano, e sul guerriero popolano Garibaldi: canti anch'essi, a lor modo, romani. Che cosa cercavano quegli uomini, che, cheti, nell'ombra, a cinque, a dieci, giungevano allo scoglio di Quarto per imbarcarsi, come pirati che andassero a preda?

> ed a te occulti givano, Italia,
> per te mendicando la morte,
> al cielo, al pelago, a i fratelli!

La stella di Venere, la stella d'Italia, la stella di Cesare non illuminò mai più sacra primavera d'animi italici:

> da quando ascese tacita il Tevere
> d'Enea la prora d'avvenir gravida,
> e cadde Pallante appo i clivi
> che sorger videro l'alta Roma.

Garibaldi è nuovo Romolo: Virgilio, Livio, Dante, i poeti e gli storici di Roma e d'Italia, lo guardano come l'eroe dei loro poeti e l'attore delle loro storie.

Come Roma, così tutto il passato d'Italia è evocato a figurare l'Italia dell'avvenire, l'Italia madre di biade e di viti, di leggi, di arti, sia che esso ricinga la bionda chioma della prima regina d'Italia, sia che saluti le terre italiane del confine, gridando tre volte allo straniero il sacro nome.

Certamente, non sempre il sentimento politico del Carducci preludia come prologo, s'interpone come esclamazione, segue come conclusione alle sue evocazioni storiche. Vi hanno parecchie delle sue liriche, e, tra esse, le più perfette, dove non c'è, alla superficie, traccia apparente di quel che a lui bolle nell'animo. E di queste poesie si è parlato come di mere « ricostruzioni storiche », lodandole, in pari tempo, come « cose bellissime »! Il che è una contradizione in termini: una semplice ricostruzione non può essere poesia, e, molto meno, bellissima. Ma il vero è che, in quelle poesie, la perfezione

è raggiunta appunto perchè il sentimento del poeta non glossa il fatto, ma lo compenetra. Una non difficile operazione di chimica critica, distruggendo la poesia, può separare il sentimento dal fatto, e mostrarlo a coloro che non ve lo scorgono. Semplice ricostruzione storica sarebbe, per esempio, il frammento della *Canzone di Legnano*. Ma Alberto di Giussano e il Barbarossa, i milanesi e i tedeschi, le donne della città condannata e la bionda imperatrice, sono gli uni così alti nell'ammirazione, gli altri così carchi di odio, perchè il poeta li ha fatti a quel modo, con l'anima sua. « Or ecco », dice Alberto di Giussano:

ecco, io non piango più, venne il dì nostro
o milanesi, e vincere bisogna.
Ecco: io mi asciugo gli occhi, e a te guardando,
o bel sole di Dio, fo sacramento:
diman da sera i nostri morti avranno
una dolce novella in purgatorio:
e la rechi pur io!

Così il poeta vuole e vede il cittadino d'Italia:

Ed allora per tutto il parlamento
trascorse quasi un fremito di belve.
Da le porte le donne e da i veroni
pallide, scarmigliate, con le braccia
tese e gli occhi sbarrati al parlamento,
urlavano: — Uccidete il Barbarossa! —

Così egli vuole e vede il popolo che vendica contro lo straniero le onte sofferte dalla patria. La canzone di Legnano, con arte diversa e

tanto più vigorosa e sicura, è ancora una « fantasia » del Berchet; di quel Berchet che, richiamando l'antico grido guerresco e puntando la spada ne « l'irto increscioso alemanno », nemico dei Comuni lombardi, esortava, in realtà, a puntarla contro gli austriaci della Restaurazione, accampati nel Lombardo-Veneto.

Il medesimo è agevole provare per le altre così dette « ricostruzioni storiche » del Carducci: per la leggenda: *Sui campi di Marengo*, nella quale si risente il fascino del nome e dell'aquila di Roma; pel meraviglioso *Comune rustico*, celebrazione dello spontaneo formarsi dei nuclei civili di libertà, d'indipendenza e di resistenza alla barbarie, tanto più intensi spiritualmente quanto più piccolo materialmente è il campo in cui essi sorgono e si affermano; perfino, per la *Faida di Comune*, in cui l'esuberanza incomposta dalle forze che si urtano tra loro è guardata con sorriso tra di ammirazione e di rimprovero, con un misto di timori e di speranze come le follie di gioventù di un popolo, gagliardo e generoso pur tra le follie. D'altro lato, con quali immagini di malattia e di demenza è, nella *Ninna nanna di Carlo V*, presentato il nuovo impero ispano-austriaco, l'accentramento assolutistico dell'Europa, l'incatenamento di questa alla chiesa di Roma!

> A lei da canto il nipotino in culla
> con un magro levriero si trastulla:
> ha le mascelle a guisa di maciulla,
> cascante il labbro sotto; e infermo pare.

Di maligna caligine velate
intorno a lui si volgono tre fate...

I dodici sonetti del *Ça ira* sono dodici quadri della rivoluzione francese; ma sono, insieme, il saluto a quella rivoluzione che, come rinnovò l'Europa e l'Italia, così è ancora la sorgente di tutto il pensiero sociale e politico del poeta. Il quale partecipa solamente per metà ai ruggiti e al ghigno della belva scatenata, che porta sulla picca la mozza testa della Lamballe, fatta ricciuta dal parrucchiere; ma partecipa con tutto sè stesso alla parola che esce dall'assemblea in risposta ai reduci della resa di Longwy, interroganti che cosa dovessero ancora fare, ridotti com'erano allo stremo:

— Morir — risponde l'Assemblea seduta —

o allo sdegno, all'insulto e alla maledizione popolare contro la città, traditrice della patria:

Udite, udite, o cittadini. Ieri
Verdun a l'inimico aprì le porte:
le ignobili sue donne a i re stranieri
dan fiori e fanno ad Artois la corte;
e propinando i vin bianchi e leggeri
ballano con gli ulani e con le scorte.
Verdun, vile città di confettieri,
dopo l'onta su te caschi la morte!...

Altri poeti si rivolgono ora alla storia per farsene strumento di lussuria; altri ancora, per lasciarne sgorgare tutte le più riposte fonti di lacrime, annegandola in un piagnisteo; — e appunto

perchè si comportano così (piacciano o no per altri rispetti) sono poeti e non archeologi. Il Carducci le si rivolge con l'animo che ormai ci è noto, e che gli era impossibile deporre alla porta della storia, per ripigliarlo all'uscita.

Dicendo che le poesie del Carducci, malamente chiamate « oggettive » o di « ricostruzione storica », sono insieme « soggettive », perchè fondono il sentimento e l'immagine, e giudicandole le più perfette tra le sue, ho manifestato anche il mio avviso sul difetto che s'incontra in altre dove si mescolano la storia e la parenesi. Confesso che, di fronte alla *Canzone di Legnano*, al *Comune rustico*, alla *Faida*, e a qualcuno (non a tutti) dei sonetti del *Ça ira*, la stessa ode al *Clitumno* mi sembra che scenda, e debba scendere, di un gradino o di un mezzo gradino. Si avverte in essa un certo sforzo costruttivo nel modo ordinato e logico in cui si seguono la descrizione paesistica, il ricordo dei miti e delle storie, il contrasto tra la sanità pagana e i delirî dell'ascetismo cristiano, l'esortazione e l'augurio al popolo d'Italia. Si scopre il lavoro dell'analisi: il sentimento etico-politico e l'erudizione storica sono alternati e non del tutto fusi. In misura maggiore questo difetto intacca altre parecchie delle odi barbare d'ispirazione storica: come quelle *Sull'Adda*, *Innanzi al Castel vecchio di Verona*, *A una bottiglia della Valtellina*. Le due garibaldine, *Garibaldi* e *Scoglio di Quarto*, hanno strofe mirabili (nella prima, le due prime strofe; nell'altra, la parte centrale),

ma nell'insieme sono deboli; e non di prim'ordine a me sembra, perfino, quella tanto ammirata, *Per la morte di Napoleone Eugenio*. Il Carducci ha ricche conoscenze storiche e grande padronanza di arte; e ne abusa talora, come per altro dal più al meno tutti i poeti fanno delle proprie doti e virtù. Ne abusa per comporre poesia anche quando non si trova in quei momenti, sempre rarissimi, di estro e rapimento, dai quali uscirono la *Canzone di Legnano* e le altre ricordate; ne abusa, illudendosi che i pensieri di carità civile e i ricordi che gli si affollano alla mente siano ispirazione di poesia, quando sono invece materia di discorso, di lezione e di orazione. Talvolta, la virtuosità acquistata gli fa introdurre in qualche sua lirica veramente ispirata un cuneo estraneo e l'induce a dilatarla. Si può dimostrare nell'ode sulla *Certosa di Bologna* la necessità artistica dell'enumerazione (mirabile, per altro, presa in sè) dei varî strati di popoli (umbri, etruschi, celti, romani, longobardi), che sono seppelliti in quel luogo? Si può dimostrare, nell'alato canto alle Valkirie per la uccisione della imperatrice Elisabetta, tutto circonfuso da immagini di bellezza e di arte, la necessità dei due distici che ricordano le forche austriache in Lombardia?

Il Carducci, con le odi barbare e le rime nuove, aveva raggiunto il posto, cui aspirava, di poeta-vate d'Italia. Il ritratto ideale, che egli fa del poeta (nel *Congedo*), poteva essere ormai il suo proprio ritratto; e con tale intento quel ri-

tratto è condotto, fin da le prime parole che ammoniscono il « vulgo sciocco ». La conciliazione tra lui e i partiti politici, un tempo avversarî, tra lui e l'Italia monarchica, era compiuta. A lui ora gli animi si volgevano, aspettandone non solamente la poesia, ma la parola che guidasse e scaldasse nella vita civile. E, intanto, la vecchiezza era sopra, la fantasia illanguidiva, la mente inchinava sempre più agli studî di erudizione e di critica. Pure, la Dea Poesia, che l'aveva scosso per tanti anni, non abbandonava del tutto il diletto suo alunno: lampi di poesia si accendevano nel suo spirito; rapide visioni gli splendevano; il che lo traeva a rispondere in qualche modo all'aspettazione, che intorno a lui perdurava, del suo popolo. Da questa condizione d'animo, solo in parte poetica e nel resto letteraria, erudita e pratica, furono prodotte le odi dell'ultimo decennio dalla sua operosità artistica: il *Piemonte*, la *Bicocca di San Giacomo*, *La guerra*, *Cadore*, *Alla città di Ferrara*, *La chiesa di Polenta*, per attenerci alle maggiori.

Che questa ultima manifestazione del Carducci sia mossa dagli stessi propositi nobilissimi che mossero tutta la vita di lui dedicata alla patria e all'ideale umano, è quasi superfluo dire. Che in essa si ammiri non solo il dotto e il letterato, ma l'artista vigoroso ed esperto, è anche da riconoscere ampiamente. Non mai il Carducci si rese colpevole di quella falsità che si dice rettoricume, e che consiste nel parlare a freddo: anzi, la sua colpa fu di parlare trasportato dal

solo calore degli affetti e dal senso del dovere, che incitavano il suo intelletto e la sua memoria. Non mai venne meno al rispetto verso l'arte, abbandonandosi alla sciatteria: odi come la *Bicocca di San Giacomo* testimoniano forza grande e scrupolo grandissimo di lavoro. Altresì si sente qua e là, in quest'ultimo gruppo di poesie, lo schietto entusiasmo lirico: non è facilmente dimenticabile l'esclamazione a Carlo Alberto (« O re dei miei verd'anni... »), nel *Piemonte*; o l'evocazione della Ferrara estense, madre del fantastico *epos* italiano, nell'ode alla *Città di Ferrara*; o le impressioni dell'avemaria, nella *Chiesa di Polenta*. Ma, riconosciuto questo, bisogna altresì riconoscere che il Carducci si era condotto, in questo periodo, a imitare sè medesimo, e si era formato una maniera e (come ha mostrato il Thovez) quasi una ricetta. Del resto, egli stesso andava acquistando coscienza che la sua vena era prossima all'esaurimento. L'*Elegia del monte Spluga*, l'ode *Presso una certosa*, e lo stornello dell'ultimo *Congedo* esprimono, in vario modo, l'angoscia e la malinconia di questo spegnersi nel suo cuore dei canti, simili alle stelle che tramontano nel mare.

## IV

## IL CARDUCCI PENSATORE E CRITICO

Come abbiamo mostrato, la forza del Carducci poeta non fu nella sua filosofia, ma nel suo temperamento: due cose che importa non confondere. E ora aggiungiamo che il suo animo era non solo poco filosofico, ma quasi antifilosofico. Che se s' incontrano talvolta, quantunque di rado, poeti forniti di disposizione o, almeno, di alcune disposizioni per la filosofia, il Carducci, col suo impeto verso l'azione, con la sua fantasia così fortemente plastica e scultoria, le era affatto ripugnante e ribelle. I concetti dovevano sembrargli troppo freddi, troppo sottili, e troppo tirannici; non c'era speranza che attraessero o legassero a lungo il suo amore. Allo stesso modo, nel vederci innanzi un uomo dalla robusta, sanguigna, erculea costituzione fisica dubitiamo (e di solito il dubbio non c' inganna) che quegli possa mai piegarsi a lavori che richiedono abito sedentario e mano delicata e paziente.

Nasce, dunque, da una curiosa illusione l'interessamento, e quasi l'ansia, onde si è investigato che cosa propriamente il Carducci pensasse di Dio, dell'immortalità, dei problemi religiosi in genere: illusione curiosa, ma non infrequente, per la quale si crede che un uomo, che ha acquistato l'eccellenza in una forma dell'umana operosità, possa dare valido aiuto a risolvere le difficoltà, che s'incontrano in altre forme. Così al musicista illustre si domanda che cosa egli pensi, poniamo, della politica balcanica; al filosofo, se abbia fede nei progressi dell'aviazione; e all'uomo politico, quale giudichi più grande tra i lirici e i romanzieri del suo tempo. Costoro, interrogati, e solleticati nella vanità, raramente si rifiutano di rispondere; e, quando non se la cavano alla meglio con frasi generiche e arguzie, dicono cose non bene rispondenti alla serietà del loro carattere. Il Carducci, dignitoso, sdegnoso, eccessivo anzi nel sentimento della dignità e nello scatto dello sdegno, soleva rifiutarsi alle domande insulse e indiscrete; ma ciò non ha impedito che, in ispecie dopo la morte, siano stati frugati gli scritti di lui, stampate le sue lettere confidenziali e raccolte tutte le parole che intorno a quegli argomenti gli uscirono per caso nella conversazione, iniziandosi un vero procedimento di tortura per istrappargli le risposte che nè voleva nè poteva dare.

Naturalmente, le risposte in tal modo ottenute sono riuscite o povere o contraddittorie. Si sa, ormai, che egli nell'inneggiare a Satana inten-

deva inneggiare alla natura e alla ragione, e che, in fondo, il suo « Satana » del 1863 non era troppo diverso dal suo « Dio » del 1894. Si sa che egli voleva trasportare la morale « dalla chiesa alla città, dal metafisico cielo alla serena coscienza umana, che sono infine le vere sue sedi » (1). Si sa che alla invettiva contro il « rosso galileo » era mosso dall'aborrimento per l'ascetismo e dall'odio per la politica dei preti; ma che, in realtà, la figura di Gesù gli arrideva soave, gli splendeva innanzi nobilissima, come a ogni animo gentile. Si può delineare alla meglio la sua concezione dei rapporti che debbono correre tra lo spirito moderno e il passato religioso: concezione che non sorge da lungo travaglio mentale e non presenta originalità di sorta (2).

Ma questo che, in tali limiti, è possibile per la sua filosofia della religione (la quale è, per così dire, nelle speculazioni filosofiche la parte popolare o conclusiva, che ogni uomo è come astretto a possedere), sarebbe del tutto impossibile per gli altri problemi gnoseologici, etici,

(1) *Opere*, IV, 67.

(2) Nel 1861, in uno scritto sul Savonarola e santa Caterina dei Ricci, criticava la formola cavouriana della chiesa libera nello stato libero, e sosteneva che bisognasse « toglier di mezzo il concentramento gerarchico, la corruzione ed aristocrazia prelatizia », e che perciò al problema religioso la rivoluzione non potesse per allora trovare « altro scioglimento che nella tradizione de' padri: il rinnovamento cioè della chiesa nella sua primitiva e cristiana democrazia » (*Opere*, II, 117).

estetici, metafisici. Il Carducci vi serbò intorno il più assoluto silenzio, come sopra un mondo che non gli appartenesse. Gli faceva difetto ogni cultura in proposito; checchè abbia scritto qualche suo scolaro, affermando o congetturando che egli avesse letto Gioberti e Rosmini, Kant e Hegel (1). I suoi scritti testimoniano del contrario. Il Kant, che « aguzza con la sua ragion pura » il « freddo ago del fucile prussiano », non è, di certo, una visione di storia filosofica; e l'immagine dello stesso Kant, che decapita Dio come Massimiliano Robespierre decapitò il re, è tolta allo Heine. Di Giordano Bruno professò di non sapere e di non voler sapere nulla, lasciandolo nella buona compagnia di quei « tre o quattro napoletani », che se ne intendevano (2). Del Vico, trovo detto, in una lirica, che « fugò con l'ardua facella l'ombra inimica », e, in un'altra, che « ardito fu in tenzone col nero infinito! » (3). L'idealismo pare che egli non conoscesse se non nel significato di vaporosità romantica; e lo appaia col « nullismo » del Leopardi, come « emanazioni ultime della vecchia società disfacentesi » (4). « Criticismo », « positivismo », « hegelismo », « comtismo » usò, parimente, a orecchio (5). Manifesta una volta la

(1) U. Brilli, nella *Rivista d'Italia* del maggio 1901, p. 78.

(2) *Opere*, xii, 386; cfr. B. Croce, *Cultura e vita morale* (Bari, 1914), p. 88.

(3) Si veda la raccolta completa delle *Poesie*, pp. 299, 356.

(4) *Opere*, iii, 53.

(5) *Opere*, xvi, 195.

sua antipatia contro la filosofia ufficiale semi-ortodossa, cioè contro quella di Augusto Conti e seguaci [1], e, un'altra volta, la sua simpatia per la filosofia positiva, nella forma datale dal Cattaneo [2]; ma per quanta parte codeste antipatie e simpatie erano semplice riverbero delle sue tendenze e amicizie politiche?

Nemmeno dai suoi lavori storici è dato raccogliere (come accade per altri scrittori) serie di concetti da costituire un ricco e robusto organismo mentale. La sua storiografia abbonda di vivacità rappresentativa, difetta di vigore mentale. Ha intonazione alta, vi corre dentro il sentimento del grande; ma non già perchè un robusto pensiero domini la massa dei fatti e la compenetri tutta, rendendola trasparente al lume dell'infinito, sì, invece, perchè l'animo del Carducci è altamente commosso. Quella storiografia è epica, dunque, piuttosto che storia. Egli si propose più volte, ma non seppe imprendere e compiere una storia del risorgimento italiano: che cosa avrebbe potuto dire in essa se non quello che aveva già cantato nelle odi ed effigiato nelle scultorie pagine delle biografie da lui composte?

Senonchè, quando si è parlato e si parla di un'opera critica e scientifica del Carducci, s'intende riferirsi principalmente o esclusivamente ai suoi molteplici lavori di storia e critica let-

---

(1) *Opere*, IV, 104-5.
(2) *Opere*, VII, 366.

teraria. Tutti concederanno facilmente che egli non ha dato nulla alla pura speculazione, e nulla o quasi, sotto l'aspetto speculativo, alla storia politica e civile. Ma si può forse asserire il medesimo dei suoi saggi e delle sue monografie intorno alla letteratura italiana? Non è stato, egli, uno dei più grandi, se non addirittura il più grande, che abbia lavorato in questo campo nella seconda metà del secolo decimonono? Non ha impresso un indirizzo nuovo ed eccellente a tali studî? L'indirizzo critico del Carducci, infatti, parve, e pare ancora a molti, il migliore di quanti si sono avuti finora. Esso era fondato, come quello che invalse particolarmente nelle università dell'alta e media Italia dopo il 1860, sull'investigazione e lo studio dei testi e dei documenti; ma non cadeva nel vizio di un'arida e ispida erudizione filologica, nemica alle Muse. Mirava, come quello inaugurato nel mezzogiorno d'Italia dal De Sanctis, a una diretta e piena comprensione dell'opera d'arte in quanto tale; ma si guardava con ogni cura dai sistemi, dalle teorie estetiche, dalle formole, dalle astruserie metafisiche, e si atteneva al buon senso e al buon gusto. Si aggiunga che, stimando il Carducci poco decente che chi si accosta alle opere poetiche e prende a discorrere di poesia, usi forma letteraria negletta o incolore, raccomandò (e ne diede costantemente l'esempio) di scrivere di letteratura e d'arte, non solo correttamente, ma letterariamente e artisticamente. Non è, codesto che fu perseguito e raggiunto dal Carducci,

l'ideale della critica perfetta, avversa così alle materialità come alle astrattezze, e arte essa medesima?

Ora, sarebbe superfluo tessere l'elogio dell'amorosa, assidua, feconda opera, rivolta dal Carducci alla storia letteraria italiana. Chiunque entri a studiare i fatti e i problemi di questa storia, s'imbatte a ogni passo nel Carducci; e, profittando delle fatiche di lui, è portato a rendergli omaggio tanto più devoto e gratitudine tanto più commossa, in quanto non può non venirgli alla memoria quale uomo, quale poeta fosse colui che sapeva, dove occorresse, farsi modesto operaio. A lui si debbono ottime edizioni di classici e pubblicazioni d'importanti testi inediti; a lui, i primi lavori serî sull'antica poesia popolare italiana; a lui, lavori sui trovatori italiani o in relazione con l'Italia; un magnifico comento al Petrarca; ampie monografie sulle rime e sulla fortuna di Dante, sul Poliziano, sulle poesie latine dell'Ariosto, sulle opere minori del Tasso, sul *Giorno* e sulle odi del Parini, sugli spiriti e le forme della poesia leopardiana; saggi e discorsi sullo svolgimento della letteratura italiana, su Dante, sul Petrarca, sul Boccaccio, sull'Ariosto, su Lorenzo dei Medici, sul Tassoni, sul Rosa, sul Marchetti, sui poeti erotici e melici del Settecento, sul Fantoni, sul Foscolo, sul Manzoni, sul Rossetti, sul Mameli, sul Prati; e altri ancora. Percorse dall'un capo all'altro la letteratura italiana, e dappertutto lasciò i segni del suo studio e del suo acume.

Nè l'esatta informazione o la solida erudizione sono le sole cose, che si ammirino in quelle pagine di critica. Vi si ammirano altresì, di continuo, un raro buon gusto e una intelligenza dei particolari della forma quale quasi solamente un letterato, che sia insieme artista produttore, riesce a possedere. Prendo a caso qualche esempio. Esamina la *Vita rustica* del Parini: « L'entrata è viva; della troppo nota figura di Caronte è ritoccato con qualche virtù plastica l'atteggiamento: 'E già per me si piega Sul remo il nocchier brun'. È rinnovato bene, perchè applicato meglio che nel caso del passero di Lesbia, il catulliano *per iter tenebrosicum Illuc unde negant redire quemquam*: 'Colà donde si niega Che più ritorni alcun'. Ma la seconda strofe con le sue 'ore fugaci e meste', che 'bella ne rende e amabile la libertade agreste', con Bacco che 'manda il vin' e con la 'bella Innocenza che s'inghirlanda il crin', non esce punto dai cerchiolini d'Arcadia ». E soggiunge circa la forma metrica della strofe: « Il riscontro vicino troppo de' due ossitoni finali, massime quando sono non di vocali ma di consonanti tronche se specialmente nasali, offende un po' l'orecchio... » (1). Ancora: riferisce alcuni versi del Mameli: « E aveva le chiome bionde ed avea gli occhi Grandi e cilestri, e li volgea per uso, Come chi stanco delle cose umane Cerca scordarsi della terra, al

(1) *Opere*, XIII, 135, 139-40.

cielo », e paragonandoli alla chiusa del sonetto giustiano: « Si riposa In un affetto che non è terreno », osserva: « Questo del Giusti, oso pur dirlo, è un verso ingannatore; un di quei versi che sopraffanno con la civetteria delle pose, che paiono con le lusinghe delle parole elettissime promettere un senso riposto e squisito, ma che in fondo non sono nè un senso nè un concetto nè un'immagine. Che cosa è 'riposarsi in un affetto che non è terreno'? che significa? che rappresenta? che ricorda? Invece quella bionda che volge 'per uso' i grandi occhi cilestri, voi la rivedete innovata affettuosamente nei versi del poeta, come talvolta ne avrete veduta qualcuna nella vita. Ella vi diventa l'ideale delle bionde languide dagli occhi azzurri: Raffaello l'avrebbe dipinta così, col cielo nello sfondo, come il poeta con un felicissimo iperbato l'ha messo in fine de' suoi quattro versi » (1). Il buon gusto e il senso dell'arte lo salvarono dal cadere nei pregiudizî della così detta critica delle fonti, imperversante ai suoi tempi in Italia; onde, ritratto magistralmente lo svolgimento dell'egloga a proposito dell'*Aminta*: « Tutto bene (soggiunge) per la storia del costume poetico nel Cinquecento; ma mettiamoci un po' la mano sul petto, son proprio questi germi onde possa venir su col tempo e con la paglia l'*Aminta* del Tasso? »(2). Lo salvarono anche dal dare credito ai pro-

(1) *Opere*, III, 61-2.
(2) *Opere*, XV, 386-7.

cedimenti meccanici e agl'influssi estrinseci cosicchè, discorrendo delle correzioni di lingua fatte dall'Ariosto nelle ultime edizioni del *Furioso*, e trovandosi innanzi l'ipotesi dell'efficacia che avrebbero avuto, in quelle correzioni, il soggiorno a Firenze del poeta e la fiorentina favella dell'amata Alessandra Benucci, la revoca in dubbio e propone, in cambio di essa, sotto forma interrogativa: « Insomma, se fosse poi vero che all'Ariosto anche di proprietà e d'eleganza fosse trovatore e affinatore l'ingegno aiutato da una facoltà di percezione prontissima e squisitissima? » (1). Bisogna altresì riconoscere che, movendo il Carducci dalla critica quale poteva trovarla in Toscana e nella vecchia tradizione italiana, la venne via via allargando, dietro l'esempio in parte dei francesi e in parte del De Sanctis; in modo che nei suoi scritti critici non s'incontrano nè pedanterie erudite, nè verbose questioni accademiche, nè pregiudizî da linguaio. È una critica viva, decorosa, bella.

Ma i pregi grandi non valgono a nascondere alcuni difetti che sono nel fondo di essa; cioè quelli, propriamente, che il buon senso e il buon gusto non bastano a sanare: la mancanza di una salda dottrina estetica, di una filosofia dell'arte. Contro l'estetica, e contro il maestro che rappresentava in Italia la critica filosofica dell'arte, il Carducci provò sempre un grandissimo sebbene

(1) L. c., 310.

illegittimo malumore. « Un estetico (scriveva nel 1872, con aperta allusione al De Sanctis, che allora aveva pubblicato i suoi *Saggi* e la *Storia* e gli articoli nella *Nuova antologia*, e del quale qui caricatureggia la terminologia) è capace di tutto. Egli, già, incomincia dal credere su 'l serio ch'ei fa un onore, per esempio, a Dante rimettendogli a nuovo rilegate in prosa marocchina romantica le sue 'posizioni' (parla così codesta gente); e poi tiene, o ha dal mestiere l'obbligo di tenere, i lettori o gli uditori suoi per un branco di esseri inferiori ai quali egli deve insegnare a sentire, a pensare e a compitare. Con tutto ciò non ha egli per sè l'obbligo di saper leggere corrente e senza spropositi: certi espositori del 'mondo' di Dante li vorrei vedere alla prova di leggere ad alta voce e a senso qualche terzina del Paradiso! Gli estetici, insomma, sono i più impostori fra i pedanti e i più pedanti fra gl'impostori » (1). A denti stretti parlò del De Sanctis in occasione della morte, lanciandogli anche allora uno strale (2); con violenza e virulenza, gli si scagliò contro nel 1898, a proposito di un poeta che esso Carducci non aveva mai nè inteso nè sentito, e la cui grandezza il De Sanctis aveva rivelata agli italiani, Giacomo Leopardi (3). E si

(1) *Opere*, x, 36.

(2) *Opere*, III, 391.

(3) *Opere*, XVI, 185 sgg. — Risposi io allora al Carducci in una memoria letta all'Accademia pontaniana: *Francesco de Sanctis e i suoi critici recenti* (ristamp. nel vol. *Una famiglia di patrioti ed altri scritti storici e critici*, Bari, 1919, pp. 189 sgg.). A

potrebbero raccogliere dalle sue opere parecchie altre espressioni, che dimostrano la scarsa stima in cui egli teneva, o credeva tenere, il De Sanctis e il metodo filosofico della critica desanctisiana (1). Ma l'Estetica e il De Sanctis si vendicavano di lui, costringendolo a chieder loro in prestito concetti indispensabili, che egli poi fraintendeva o usava contradittoriamente. Nella solenne lezione che, nel 1873, infliggeva al Rovani, si sente subito l'eco della fresca lettura, che egli aveva fatta del critico napoletano: « La sostanza, la materia, cioè, l'argomento, che in fondo non altro che codesto è la sostanza del signor Rovani, in arte non ha valore per sè, ma l'acquista tutto dal lavoro dell'artista. Mettete in versi o in prosa quante volete novità storiche, filosofiche, estetiche, politiche; se non sapete disegnarle, rilevarle, atteggiarle in quel

---

onor del vero, dopo quella mia protesta, il Carducci, non solo continuò ad attestarmi la sua benevolenza, ma taluna delle frasi più ingiuste, da lui stampate nella *Rivista d'Italia*, soppresse o corresse nel raccogliere i suoi scritti in volume.

(1) Si veda, p. es., a proposito del Parini, XI, 363; a proposito dell'*Aminta*; XV, 352 3; e cfr. una nota ai *Levia Gravia* (*Poesie*, ed. completa, p. 373), dove è chiara l'allusione allo stupendo saggio foscoliano del De Sanctis. Del resto, sono tutti giudizî sbagliati; e quello a proposito del Parini è contradetto, involontariamente, dal Carducci stesso, XIV, 43-4. Per altri giudizî, parimente ingiusti, a proposito della critica petrarchesca del Del Sanctis, si veda la mia prefazione alla nuova edizione del *Saggio sul Petrarca* (Napoli, Morano, 1907, ristamp. nel vol. cit., p. 237 sgg.) Rare volte cita approvando senza restrizioni: p. es., nella *Storia del «Giorno»* (*Opere*, XIV, 169-70).

punto e in quella mossa che è quella e non altra; se non sapete poi foggiarle, ripulirle, finirle; se delle sentenze e dei teoremi non create fantasmi; se dalla creta non cavate figure; pigliate pure le vostre novità, i vostri teoremi e la vostra critica, restituitela alla lavorazione dell'insegnamento, della polemica, dell'aratro; chè la sostanza non è nè arte nè poesia » (1). Solenne lezione, ma attinta ad altri e senza radici nel suo spirito: tantochè, nel 1886, quella forma, che era tutto in arte, patisce una diminuzione e scàpita di un quarto: « Se la poesia ha da essere arte, ciò che dicesi forma è e ha da essere della poesia almeno tre quarti » (2). Ma peggio interviene alla povera forma, quattro anni dopo, nella lettera-prefazione alle *Liriche* della Vivanti: « Ciò che nel mestiere del verseggiare italiano dicesi con neologismo pedantesco la forma — un che di postumo al concetto, per lo più, un che di appiccicato tra la posa e la smorfia — a Lei manca »; manca, ma c'è la poesia!

Quanto fosse incerto in lui il concetto della forma artistica, si può vedere da molti altri luoghi; e, tra l'altro, dalla difesa del verso sciolto a proposito del Prati: « Dopo Vincenzo Monti, il Prati è il solo che abbia il discorso poetico, che liberi cioè dal pieno petto l'abbondanza dei versi con quella rotondità di eloquio, con quella agevolezza d'incisi, con quell'alternar di note, con quel fer-

(1) *Opere*, III, 192.
(2) *Opere*, III, 420.

mar di pause, con che un uomo eloquentissimo parla » (1). E in qual modo considerava e chiamava l'indelebile carattere fantastico o astorico della rappresentazione artistica? Nè più nè meno che così: il falso. « Il falso è la materia e la forma dell'arte. Che sugo a favoleggiare di quello che tutto giorno facciamo e vediamo? » (2). Come del principio stesso dell'arte, la forma artistica, così non ebbe mai chiaro concetto dell'ufficio della critica estetica, che è storia dello spirito artistico. « La critica letteraria (egli scriveva) ai giorni nostri non può nè deve consistere in altro che nell'applicare a un fatto nuovo, o ad una serie di fatti apparentemente nuovi, l'osservazione storica ed estetica, individuale a ogni modo e relativa, ma che pure acquista valore da chi la faccia e dal fondamento che ella abbia in una lunga e razionale esperienza di esami e raffronti tra più fatti e consimili e diversi in tempi, in luoghi, in condizioni consimili e diversi » (3). Ho sottolineato la patente contradizione tra il giudizio estetico, che sarebbe individuale e relativo all'individuo (cioè, privo di ogni altro valore che non sia quello di un semplice « mi piace e non mi piace »), e il lavorio razionale, da cui pur dovrebbe nascere.

Accadeva, in conseguenza di questa incertezza di criterî estetici, che il Carducci non sa-

(1) *Opere*, III, 414.
(2) *Opere*, XI, 138.
(3) *Opere*, IV, 191.

pesse rendersi conto delle sue proprie tendenze e ribellioni di artista, e le falsificasse atteggiandole a teorie. Ciò si vede nelle pseudoteorie, che abbiamo avuto già occasione di ricordare discorrendo del Thovez, sulla morte della poesia, sulla poesia storica, sulla poesia oggettiva e soggettiva, sulla poesia del sentimento. Non senza significato come documenti dell'anima del Carducci, sono poi, in quanto teorie, così errate e contradittorie che ricordarle vale confutarle. La poesia è, oggimai, diventata cosa individuale; ma, viceversa, non deve essere manifestazione del sentimento: — è stata uccisa dal vero storico; ma, viceversa, deve avere per oggetto la storia: — è morta come arte, ma, viceversa, rinascerà: — la poesia è oggimai affatto inutile e se ne potrebbe far di meno, epperò il poeta, non avendo doveri sociali, ha il diritto di fare quel che gli pare e piace; viceversa, può essere giudicato dallo storico e ammonito e corretto dall'intendente d'arte (1). Frequenti sono anche le metamorfosi delle sue antipatie personali o irritazioni momentanee in giudizî: in giudizî sul Manzoni, sul Leopardi, sul Giusti, e su altri; giudizî talora contradetti da lui stesso, ma non perciò resi più sicuri. « E dei *Promessi sposi* la morale più chiara e più deducibile non è forse questa: che a pigliar parte alle sommosse l'uomo risica di essere impiccato; e torna meglio badare in pace alle cose sue facendo quel po' di bene

(1) *Opere*, IV, 280, 282-5; XI, 236-7, 245, 325, 350-2.

che si può, secondo la direzione, i consigli e li esempî degli uomini di Dio? » (1). — Sono bizze e ghiribizzi, lo so bene; ma anche per le bizze e i ghiribizzi ci vogliono le condizioni adatte, che, nel caso del Carducci, nascevano dall'assenza di un forte freno teorico. Della quale deficienza non è a dire che egli non avesse un certo sentore: potrei anzi addurre qualche documento che proverebbe come il Carducci, negli ultimi tempi, sentisse e riconoscesse di avere non poco da imparare dalla ravvivata filosofia dell'arte, dall'Estetica, un tempo da lui vituperata. Ma a provare ch'egli era travagliato dalla coscienza di quella lacuna e debolezza, basta, mi sembra, il suo malumore stesso, così irragionevole e irragionato, contro il De Sanctis e la critica estetica: chiaro indizio che egli intravvedeva un ordine d'idee e un metodo a lui estranei e superiori, e, non riuscendo nè ad impadronirsene nè a distruggerli, da quell'uomo insofferente e collerico che era si arrabbiava e si sfogava contro il suo ostacolo e il suo limite, percotendo e satireggiando.

Perciò, quel che si è detto in genere delle sue trattazioni storiche si trova vero anche della sua critica letteraria. Mancando in essa un appassionato, vigoroso, penetrante lavorio di pensiero e di critica, il quadro soverchia il giudizio, o, addirittura, lo affoga. Se in Italia si smettessero quelle perpetue chiacchiere da orecchianti

(1) *Opere*, III, 181-2.

contro la critica condotta con senso scientifico e serietà di pensiero, e si badasse a far progredire veramente la conoscenza della storia letteraria; se si prendesse l'abito di esaminare l'opera dei critici nel solo modo in cui deve essere esaminata, e cioè domandando quali nuove interpetrazioni storiche abbiano dato o di quanto abbiano migliorato e accresciuto le antiche; se questa domanda si facesse pel Carducci, si vedrebbe che egli ha dato pochissime o niuna interpetrazione storica nuova, così di epoche letterarie come di scrittori e di opere, e, nonostante la lussureggiante apparenza, si scoprirebbe ben povero di fronte alla ricchezza profusa a piene mani nelle disadorne pagine del suo aborrito De Sanctis. Perfino del romanticismo, in cui così a lungo tenne fiso l'occhio, non determinò mai i caratteri essenziali e i motivi interni.

Dove s'incontrano in lui giudizî storici di alto stile, si osservi meglio e si vedrà che non sono originali, e che quel che vi ha aggiunto lui, non ha grande importanza. Così, nei discorsi sullo svolgimento della letteratura italiana, sono idee del De Sanctis che il Cinquecento « poetico veramente non fu, fu artistico »; che « come per il Machiavelli la meditazione politica è fine a sè stessa, così per l'Ariosto la poesia », e che questi « è tra i poeti italiani quello che più veramente fece ciò che i moderni dicono l'arte per l'arte »; che « l'arte non trattò nè come un simbolo nè come un apologo nè come la dimostrazione di una tesi...

tutto inteso a svolgere dilettosamente la sua facoltà creativa », pur lavorando intorno alla sua materia « con quella serietà che gli artisti grandi portano nelle cose dell'arte »; che col Metastasio « il ciclo dell'idealismo arcadico è pieno; la plastica della parola si è lisa in modo che non regge più e cede il luogo alla plastica dei suoni, e l'antica arte italiana muore cantando come gli eroi del suo poeta »; che il Parini « restaurò in sè l'uomo »; che la tragedia alfieriana « è la tragedia francese scarnificata », e che in essa il poeta « mise il Contratto sociale, e con le unità di tempo e di luogo bandì la rivoluzione »; che, negli *Inni sacri* del Manzoni, « gli accenni agli affetti, ai fatti, agli episodî della famiglia e dell'amore e ai segreti matrimoniali sono delicatissimi e realissimi, verecondi ed arditi »; e che il Manzoni « non è un cristiano rattrappito » e sposò « in certa guisa al Vangelo la filosofia umanitaria del secolo decimottavo » e « fu il più nobile rappresentante in Italia di quel movimento di ritorno che le prime generazioni del secolo decimonono ebbero verso le antiche credenze » (1). Un ricalco di concetti desanctisiani è il discorso sul Boccaccio (2); e la stessa cosa si potrebbe mostrare di altre sue pagine critiche.

---

(1) *Opere*, I, 170, 176, 178, 295, 297; III, 154-6.

(2) La dimostrazione particolare di ciò fu data da me nella *Critica*, IX, 90-99 (ristamp. nel vol. cit. *Una famiglia di patrioti*, ecc., p. 249 sgg.).

Di suo, metteva i colori; e, p. es., accolte quasi senza modificazione le idee del De Sanctis sull'Ariosto, invece di sviscerarle e, se mai, di correggerle, approfondirle e allargarle, il Carducci scriveva una pagina come questa (1):

[L'Ariosto] fece quel che desiderava, quel che voleva e ispirava l'Italia d'allora: un'opera da esser letta nelle sale del ducal palazzo d'Urbino immenso e leggiadro, posto che avesse termine il Castiglione ai discorsi di gentilezza e d'amore, tra i cerchi delle gentildonne presiedute dalla elegante e pensosa Elisabetta Gonzaga: un'opera da esser letta nelle sale del Castello di Ferrara o del palazzo di Belfiore, dopo alcuno dei pranzi inauditamente sfarzosi d'Alfonso primo, tra i cavalieri italiani e francesi concorsi ai tornei ed alle feste, arridente Lucrezia Borgia che sapea di latino e ammirante la giovinetta Renata di Francia: un'opera da poter esser letta nelle sale di Roma o di Venezia alle cui pareti ridesse o una Galatea affrescata da Raffaello o una Venere colorita da Tiziano, nel cui mezzo risplendesse un candelabro di Benvenuto e si contorcesse in un angolo un satiro di bronzo di Michelangelo; sale che la sera potessero essere preparate per la recitazione della Calandra o della Mandragora o della Cassaria: un'opera infine da potere esser letta e cantata per le vie di Ferrara, su le piazze e i ponti di Roma e di Firenze, ne' canali di Venezia, su 'l porto di Napoli, da un popolo abituato a spettacoli e pompe di cui eran parte imperatori e re e principi e cavalieri e soldati di tutte le lingue d'Europa, franchi, spa-

(1) *Opere*, I, 176-7.

gnuoli, tedeschi, fiamminghi; da un popolo abituato a vedersi da un giorno all'altro sorgere sotto gli occhi quei palazzi, quelle chiese, quelle piazze e fontane...

*Et quod tentabam dicere, versus erat!* — Deve determinare in che cosa consista quel tanto di poesia che è in Emilio Praga, e dice stupendamente, ma senza riuscire a cogliere l'intima molla di quell'anima: « La sua originalità è quel trillo di lodola, è quel fresco d'acqua corrente per una selva di castagni, quella immediata e lieta e sincera percezione della natura, quella bonomia arguta tra di campagnuolo e di pittore, che si sente, si vede, si ammira in alcune sue prime e più ingenue poesie » (1). Ovvero si abbandona addirittura al sogno; come nello studiare un brano degli abbozzi della *Gerusalemme*: « Nell'udienza agli ambasciatori egiziani il campo dei crociati e il loro capitano sono descritti con tale un sentimento di guerriera nobilità che dispiace il poeta sopprimesse nel rilavorare. A grande onore della poesia che, quando vera, è anche qualche volta presaga e divinatrice delle più alte idealità della storia, quella descrizione pare un bozzetto garibaldino » (2). E gli accadeva altresì di prendere sul serio le immagini e di ragionarvi intorno. Osserva circa i versi del Prati: « Fieno e fiori, diceva, credo, il Manzoni. Sta bene; ma il fieno è anche indizio

(1) *Opere*, III, 281.
(2) *Opere*, XV, 331

di ubertà e vigore nel terreno che lo produce rigoglioso e copioso; e a suo tempo, nel giugno, manda larga fragranza che attrae i giovenchi e inebria le anime di voluttà... » (1). Ecco l'effetto delle troppe immagini nella critica; la quale, checchè blaterino gli estetizzanti, guadagna a mostrarsi alquanto nuda. Se critica è pensiero, oh fate il piacere di lasciarle parlare il linguaggio del pensiero!

Delle virtù e dei difetti della critica carducciana potrebbero fornire esempî tipici il capolavoro critico della sua giovinezza, l'introduzione al *Poliziano*, e quello della sua maturità, la *Storia del « Giorno »*. C'è in essi, oltre l'artista, l'erudito diligentissimo e l'artefice esperto; ma manca quell'energico collocarsi e mantenersi nel punto di vista della pura arte, ossia della vita in quanto si fa arte.

Il *Poliziano* si apre con un'indagine circa il formarsi della nuova letteratura in volgare, dopo il silenzio seguìto all'opera del gran triumvirato trecentesco, dopo che per circa un secolo non si era avuto se non, da un lato, l'umanismo, e, dall'altro, una letteratura popolare e borghese da intrattenere e soddisfare il pubblico più o meno grosso. Il critico ha, evidentemente, lo sguardo sopra la letteratura in quanto letteratura, secondo il vecchio significato della parola; piuttosto che un moto spirituale-artistico,

(1) *Opere*, III, 412.

egli indaga un lavorio di cultura e di scuola. Cosicchè quando, dopo di avere descritto le mutate condizioni storiche alla metà del secolo decimoquinto, l'immigrazione dei greci, l'invenzione della stampa, la quiete e prosperità d'Italia, le lotte iniziate contro il pregiudizio avverso al volgare, e presentato il Poliziano come riformatore della letteratura, egli si fa a citare le parole del Varchi: « Lorenzo con messer Agnolo Poliziano furono i primi i quali cominciassero nel comporre a ritirarsi e discostarsi dal volgo, e, se non a imitare, a volere o parere di volere imitare il Petrarca e Dante, lasciando in parte quella maniera del tutto vile e plebea » (1), — queste anguste parole di grammatico non stonano, anzi s'adattano benissimo nel suo discorso. Delle *Stanze*, ricerca il tempo di composizione e il collegamento con l'anteriore opera del poeta; raffronta quel poema con altri contemporanei su giuochi e giostre; nota che pel genere dell'invenzione e pel modo della trattazione esso è calcato « su lo stampo dei carmi encomiastici, misti di favola e di lirica, che abbondano nella letteratura latina da Stazio fino all'ultima decadenza del secolo quinto » (2). Ma, venendo poi a determinare il significato poetico, ecco che cosa sa dire: « Non ha l'altissima perfezione delle *Georgiche*, e nè meno quella dell'*Aminta*; poemi ambedue che segnano il colmo del buon gusto

(1) *Opere*, XX, 259-60.
(2) L. c., p. 296.

nelle due età più polite della doppia letteratura d'Italia. Oltre le rilevanti sconvenienze nell'imitazione generale e nell'orditura del poema... ha qualche piccolo difetto di versificazione e di stile ». Altri infatti, vi riprende il frequente uso degli sdruccioli; ma di ciò il Poliziano può essere scusato. Altri torce il naso a certe desinenze in *orono*; ma erano della lingua del tempo. Con più ragione è appuntato di parecchi latinismi; ma nè pure ai migliori è concesso scuotere al tutto il giogo del proprio secolo. « Il carattere speciale dello stile della *Giostra* è in questo che, posto l'autore tra il finire di un'età letteraria primitiva e originale così nell'inventare come nell'esprimere e 'l cominciare d'un'età d'imitazione e di convenienza, tiene del rozzo e del vigoroso dalla prima come dell'aggraziato e morbido dalla seconda ». È una caratteristica estrinseca. Più estrinseca ancora quella concernente il perfezionamento che il Poliziano avrebbe fatto dell'ottava: la quale pare a me (scriveva il Carducci) raccolga le due doti diverse di quella dell'Ariosto e dell'altra del Tasso; grave e sonora, ma non tornita e rimbombante come la seconda: libera e varia, ma non soverchio disciolta come la prima: l'ottava del Poliziano, dov'è proprio bella, supera, a parer mio, quella de' due grandi epici: è l'archetipo dell'ottava italiana » (1).

(1) *Opere*, XX, 310 sgg.

La *Storia del « Giorno »* è una mirabile ricostruzione della società e della letteratura in mezzo a cui l'opera del Parini si formò; quell'opera stessa vi è smontata a pezzo a pezzo, e di ogni pezzo sono esaminati i precedenti storici; la satira del Parini vi è paragonata con quella dei latini, degli italiani, dei francesi, degli inglesi; dell'atteggiamento didascalico-ironico di essa sono cercati i rapporti e le somiglianze e dissomiglianze nella poesia del Settecento. Ma, quando deve determinare l'essenza stessa dell'ironia pariniana, il Carducci non sa far altro che trascrivere due lunghi brani del De Sanctis [1]. L'ultima parte contiene un minuto esame della forma pariniana, studiata nelle descrizioni, contrasti, comparazioni, circonlocuzioni, nella squisitezza del rilievo, nelle qualità virgiliane, nella lingua, nelle inversioni e interposizioni, e, finalmente, nella fattura dell'endecasillabo sciolto: analisi degna di un grande letterato, alla quale manca, per altro, l'arte di ricondurre e dedurre i particolari della forma dall'intimo spirito del poeta. C'è, sempre, un modo di guardare un po' estrinseco: onde vi leggiamo che, « dopo Dante, il poeta lombardo die' i migliori esempî della descrizione umana »; ovvero, a proposito dell'endecasillabo sciolto, adoperato, nella poesia italiana del secolo decimonono, dal Foscolo, dal Manzoni e dal Leopardi: « Ma nell'arte dello sciolto cotesti poeti

---

[1] *Opere*, XIV, 169-70.

avanzarono da vero il vecchio Parini?». Come se ci fosse un progresso dell'arte dello sciolto, per sè considerato! La risposta, che il Carducci fa alla sua interrogazione, ne costituisce al tempo stesso la critica: «Nessuno rese epico lo sciolto meglio del Monti»![1].

E sarà poi vero quel che si legge nel discorso sull'*Opera di Dante*, che in Dante si congiungessero le doti della razza etrusca (testimoniata in lui dai lineamenti del viso), del sangue romano (essendo egli di famiglia serbatasi pura durante le invasioni), e del sangue germanico (immessogli nelle vene dalla donna di val di Po, che gli dette il cognome); onde «nell'opera artistica della visione cristiana l'Alighieri avrebbe recato l'abitudine del mistero di oltretomba di una razza sacerdotale, che pare vivesse per le tombe e nelle tombe, l'etrusca; la dirittura e tenacità alla vita di una gran razza civile, cui fu gloria il *ius*, la romana; la balda freschezza e franchezza di una razza nuova guerriera, la germanica»?[2]. Sarà vero che il dolce stil novo possa raccostarsi al romanticismo, e che esso stia al tramonto della chiesa e dell'impero come il romanticismo al tramonto dell'epopea napoleonica?[3]. Sono, codesti, pensieri criticamente ottenuti, o figure e metafore quali le foggia volentieri la fantasia?

[1] L. c., p. 294.
[2] *Opere*, I, 234-5.
[3] L. c., pp. 211-3.

Ma il discorso sull'*Opera di Dante* si apre a questo modo:

Dalla rupe ove pochi ruderi a fior del suolo ricordano che fu Canossa, da quella bianca, brulla, erma rupe, cui nè ombre di boschi, nè canti di uccelli, nè mormorii d'acque cadenti rallegrano, chi volga attorno lo sguardo al monte e alla valle, scorge da un lato, vedetta dell'Appennino, la pietra di Bismantua, su cui Dante salì; dinanzi, nella gioconda Emilia, su la riva destra dell'Enza, la solitudine di Selvapiana, onde sonarono le canzoni del Petrarca più belle; lungi, da un altro lato, Reggio, lieto soggiorno alla gioventù dell'Ariosto, e bassa verso il Po Guastalla, la cortesia de' cui principi fu sollievo alle tristezze del Tasso. E avviene di pensare che non senza fato quelle memorie della poetica gloria d'Italia si raccolgono intorno alla rupe e su 'l piano ov'ebbe apparenze di dramma fatale il dissidio tra la chiesa e l'impero, il dissidio onde con la libertà dei comuni uscì la forza del popolo d'Italia, il cui fiore fu nelle arti e nella poesia. Ben due secoli combattè quel popolo per la esistenza e per lo stato, prima che gli nascesse l'uomo che doveva essere la sua voce e insegna nei tempi, che dovea far salire alle più alte cime del pensiero la lingua italiana e d'italiana gloria improntare il mondo più saldo e duraturo, il mondo degli spiriti. Papato e impero, e la discordia e la potenza loro, trascorrevano, quando Dante nacque: Dante che non passa...

E, nel leggere queste e simili pagine, che nei volumi di prose fioriscono l'una sull'altra, torna nell'animo l'eco di una musica già udita: tornano le *Odi barbare*. Perchè, se il Carducci non riuscì

critico profondo e rigoroso, la cagione è in ciò che egli era poeta, che il suo spirito era continuamente in moto sulla linea della aspirazione e dell'idoleggiamento artistico. Onde i suoi lavori di critica, quantunque rechino non piccolo incremento alla cultura letteraria italiana, sono, considerati nella loro sostanza, in parte il materiale e quasi il terriccio donde germinò la sua poesia, in parte la prosecuzione di questa poesia stessa, che si allarga nel ritmo della prosa. Il discorso su *Jaufré Rudel*, che, movendo da un'indagine critica, mette capo a una lirica sonante, è quasi il simbolo del primo processo; ma molte altre delle liriche di lui si sarebbero potute accompagnare con una introduzione in prosa di quella sorta. D'altro lato, se la così detta raccolta completa delle *Poesie* del Carducci contiene parecchia roba che poesia non è, manca di non poca che le appartiene di diritto. Non vi si trova, per esempio, l'ode intitolata: *Umanisti*, che è inserita, invece, nei *Discorsi sullo svolgimento della letteratura nazionale*:

Ed ecco per un Petrarca che andava frugando le città dei barbari in cerca di qualche opera obliata di Cicerone; per un Boccaccio che saliva trepidante di gioia nella biblioteca di Montecassino tra l'erba cresciuta grande su 'l pavimento, mentre il vento soffiava libero per le finestre scassinate e le porte lasciate senza serrami, scotendo la polvere da lunghi anni ammontata su' volumi immortali, onde la stupida ignoranza dei monaci avea fatto brevi da vendere alle donne; per uno, dico, ecco sorgere le die-

cine di questi devoti dell'antichità, affrontando pericoli di lunghi viaggi, passando monti e mari, peregrinando poveri e soli per contrade inospitali, tra popoli o avversi o sospettosi, de' quali non sapevan la lingua, tra tedeschi, tra turchi andavan, dicevan essi, a liberare i gloriosi padri « dagli ergastoli dei germani e dei gialli ». E i baroni, dai terrazzi del castello e i servi dalla gleba per avventura ridevano al veder passare quest' italiani magri, sparuti, con lo sguardo fisso, con l'aria trasognata, e salire affannosi le scale ruinate di qualche abbazia gotica, e scenderne raggianti con un codice sotto il braccio; ridevano e non sapevano che da quel codice era per uscire la parola e la libertà, che dovea radere al suolo quelle torri e spezzare quelle catene; non sapevano che quei poveri stranieri erano i vati d'un dio ancora ignoto, ma prossimo successore al dio medievale, immane dio medievale con la cui sanzione non solo i servi esistevano, ma erano dati cibo ai mastini del barone, e le loro donne arse per istreghe dai monaci...

Vi manca questa breve lirica, che dovrebbe far parte del ciclo in cui domina l'ode *Il liuto e la lira*, e potrebbe intitolarsi: *Medioevo musicale*:

Tutto nel medio evo sapeva d'incenso, nè v'era cantuccio ove non strisciasse un lembo di tonaca: così il suono dell'organo doveva naturalmente ricoprire ogni altro suono. La musica, come tutte le arti, usciva di chiesa per farsi profana; s'inebriava un cotal poco dell'aria aperta, tastava le belle villane e dicea fioretti alle gentildonne, ballonzolava

per le piazze, per le sale e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per ritornare la sera devotamente in chiesa a dir compieta![1].

E tante e tante altre vi mancano, che bisogna cercare altrove, e che altrove si ritrovano ora perfette, ora nella condizione intermedia tra la poesia e la prosa, quasi una poesia tradotta in prosa o una prosa gravida di una poesia che anela di venire alla luce.

Certamente, da siffatto miscuglio di poesia la prosa del Carducci viene talvolta a soffrire, pel disagio onde stanno in essa il ragionamento e il lirismo, messi in uno stesso letto, troppo stretto per entrambi. È stato notato (dal Thovez) che l'influsso heiniano introdusse nelle « confessioni e battaglie » un elemento non assimilabile; e quest'osservazione si potrebbe generalizzare ed estendere, investigando i turbamenti che, non solo lo spirito poetico dello Heine, ma quello stesso personale dell'autore produsse nelle prose del Carducci. Inoltre, le prose partecipano anch'esse di quell'eccesso di letteratura, che guasta qua e là i versi; donde quel certo che di teso e di sforzato che non a torto vi è stato avvertito. Una delle meno felici, pel concorso di questi varî vizî, a me pare appunto (nonostante qualche bel movimento) quella che è tra le più ammirate: il discorso per la morte del Garibaldi. Forse

---

[1] *Opere*, VIII, 308.

per la osservazione fatta già altra volta dal Carducci (e che è verissima) dell'impossibilità di produrre poesia e arte schietta nel momento in cui si è fortemente commossi, — in quel discorso difetta così la potenza della sintesi storica e politica, come l'espressione ingenua del dolore. La prima parte, in cui si ricerca se Garibaldi debba paragonarsi a Milziade, a Trasibulo e agli altri greci plutarchiani, o non piuttosto ai migliori romani, o ai cavalieri normanni e ai crociati, o al Washington, è alquanto pedantesca. Seguono accenni di politica contemporanea, polemici e stridenti con l'intonazione del discorso. Si chiude con l'anticipata ricostruzione, brillante ma artificiosa, di quel che sarà l'epopea di Garibaldi nel canto del popolo italiano tra il secolo vigesimoquinto e il vigesimosesto. Ma altre prose sono, nel loro genere, perfettissime; e il discorso p. es., sullo *Studio di Bologna* è un'ampia armoniosissima ode barbara.

Così, la considerazione del Carducci pensatore, critico, prosatore, ci ha ricondotti al Carducci poeta, la cui figura viene dalla sua opera di prosa integrata e arricchita. Tutte insieme, poesie e prose, spiegano il posto che il Carducci tenne nella letteratura a lui contemporanea, e tiene ora, agli occhi nostri, nel quadro di quel passato non lontano. « L'Italia (io scrivevo anni addietro [1]), nel risorgere a nazione, nell'impren-

[1] *Critica*, 1, 31.

dere e condurre innanzi una larga ricognizione storica della sua vita civile, letteraria e artistica, nel rientrare nel circolo della storia universale, produsse un poeta che della sua storia, impregnata della nuova vita, si fece voce possente. Se, per adoperare le partizioni tradizionali l'Italia non ha avuto epos, la poesia del Carducci, nata al chiudersi della vecchia vita italiana e al cominciare della nuova, può dirsi un vero epos riflesso della storia d'Italia nella storia del mondo». Il Carducci (ho detto ora con altre parole e con più larghi svolgimenti) fu il poeta-vate della nuova Italia. Perciò, quantunque a lui contemporanei sorgessero altri artisti ai quali si debbono pagine che resteranno, al Carducci venne sempre unanimamente riconosciuta una situazione affatto particolare e dominatrice; e la letteratura italiana della sua età parve potesse essere tutta rappresentata dal nome di lui. Fu più che poeta: e questo ci tocca come uomini del sentimento, e in particolare come italiani, ammonendoci del dovere di ripigliare e proseguire la sua virile aspirazione alla vita, abbandonata ahimè! dalla generazione che gli successe. Fu poeta: e questo ci tocca come uomini della contemplazione; e, sotto questo rispetto, egli appartiene al mondo intero. È pregiudizio corrente presso i critici forestieri, che il Carducci sia poeta affatto italiano, da non potersi gustare fuori delle condizioni politiche e sociali d'Italia; il che tornerebbe a dire, allo stringer dei conti, che sia poeta di dubbia lega. La

difficoltà di farne sentire la poesia fuori d'Italia c'è, senza dubbio, ma è la difficoltà medesima che accompagna ogni vera poesia; la quale richiede conoscenza e affiatamento con gli spiriti di un popolo: con quelle forme espressive e con quelle parole che non si trovano scritte nei vocabolarî, con quei ritmi secolari che nella nuova poesia hanno la loro vibrazione, antica e nuova insieme.

# APPENDICE

## DALLE "MEMORIE DI UN CRITICO" (*)

Quel che accadde quando io, nel 1910, pubblicai la serie degli studî sul Carducci, è noto ai lettori, perchè mi son dato più di una volta la cura di rammentarlo; e, senza tali mie storiche menzioni, sarebbe ora, nonostante il gran frastuono di articoli e polemiche e volumetti e volumacci, cosa affatto dimenticata: *sic transit gloria mundi*, cioè la gloria dei chiassoni e delle loro riviste e dei loro giornali, fatti per far chiasso. Certamente, di tanto in tanto si avverte qualche evanescente eco di quel gridio, a conferma del detto che delle calunnie qualcosa resta sempre. Allora, l'effetto momentaneo fu grande; e sin dalle lontane colonie italiane di America mi giungevano ritagli di giornali, col titolo: « L'insultatore di Carducci », che cominciavano: « Il famigerato insultatore del nostro gran poeta, ecc. ecc. ». I lettori sanno che quei miei studî erano, invece, una ferma rivendicazione del valore poetico dell'opera carducciana contro

(*) Nella *Critica*, XV, 1917, e ora nella serie terza delle *Pagine sparse* (Napoli, Ricciardi, 1920).

i postumi negatori: rivendicazione critica, e perciò distinguente tra il perfetto e l'imperfetto, tra l'artificioso e il genuino, tra lo stentato e lo spontaneo nell'opera di lui, come la critica usa per qualsiasi pur grandissimo poeta.

E come mai il mio sentimento poteva essere avverso alla poesia del Carducci, che aveva accompagnato passo passo la mia adolescenza, sin dal 1879, quando un nostro insegnante di ginnasio portò in classe il fascicoletto zanichelliano contenente l'ode alla Regina, che, insieme con la seguente, per la morte di Eugenio Napoleone, fu da noi faticosamente interpretata nelle allusioni storiche, ardue alla nostra scarsa erudizione? E venne poi la lettura di tutte le *Odi barbare* e del volume barberiano delle *Poesie*, e si accesero gli entusiasmi, tra poetici e politici, pei giambi ed epodi, e pei sonetti a Dante e a Roma, e, religiosi o antireligiosi, per il Clitumno. E allora aspettavo ansiosamente il sabato di ogni settimana, giorno in cui giungeva a Napoli il *Fanfulla della domenica*, dove il Carducci campeggiava con la sua prosa battagliera e pubblicava via via la seconda serie delle *Odi barbare*, circondato da una guardia di amici fedeli e pugnaci, il Chiarini, il Nencioni, il Panzacchi, il Martini; ed io, com'era naturale, mi univo con tutta l'anima a quella esaltazione del poeta, che era nel pieno del suo genio e della sua operosità, nella « grande stagione » della sua vita. E, come i suoi versi, imparai quasi a memoria le pagine delle *Confessioni e battaglie*, raccolte negli eleganti volumi del Sommaruga.

A giudicarlo, non pensavo nemmeno, perchè, sebbene non tutto di quell'opera mi parlasse del pari al cuore e alla fantasia, tutta allora mi piaceva, perchè tutta era del Carducci, dello scrittore che

ammiravo per l'altezza del sentimento, pel vigore dell'ingegno, per la sicurezza della cultura storica e letteraria. E fu per me un giorno memorando (si era nel 1887) quello che mi portò una cartolina in cui il Carducci, proprio il Carducci, di suo pugno, con la sua larga e slanciata scrittura, il Carducci, al quale erano venuti sott'occhio certi miei scrittarelli di storia napoletana, si rivolgeva a me per propormi quesiti e chiedermi notizie circa il soggiorno e le relazioni in Napoli di Giovanni Fantoni. Negli anni seguenti, egli continuò ad adoprarmi di tanto in tanto a questi piccoli servigi, e a lodarmi per le mie fatiche erudite, che gl'inviavo in devoto omaggio. Per esempio:

Bologna, 10 maggio 1891.

Caro signore,

Io non posso altro se non ringraziarla per la nuova importantissima materia che Ella ha con tante considerazioni originali fornita alla storia delle lettere dell'arte e del costume nel suo libro de' Teatri di Napoli. La riverisco e me Le ricordo

Dev. Giosuè Carducci.

Nel 1894 mi giunse, inaspettato e carissimo, il dono dei nove volumi, sin allora pubblicati, delle Opere complete, con la sua dedica autografa.

Nemmeno pensavo a quel tempo a contrapporre il De Sanctis al Carducci, sia perchè ad entrambi gli scrittori mi sentivo legato di affetto per avere da entrambi imparato, sia perchè non mi ero ancora rivolto di proposito agli studî della critica severa, della metodica storica e della filosofia. Ma, col maturarsi del mio spirito, mi fu impossibile, ripiegandomi

su me stesso, non avvedermi che il De Sanctis rappresentava una concezione organica della critica e della storia letteraria, laddove il Carducci, con tutto il fulgore dei suoi pregi particolari, essendo privo di un concetto rigoroso dell'arte e della scienza, digiuno di cultura filosofica, si teneva a un grado inferiore. Tuttavia, rispettoso com'ero e sono stato sempre di ogni forma d'ingegno, seguitavo ad accettare dalla critica carducciana quel che essa mi dava, senza chiederle quel che non poteva dare; e certi paradossi, certe esagerazioni, certe contradizioni, certe ingiustizie, che notavo, le mettevo sul conto del temperamento poetico dello scrittore, e perciò mi parevano da guardare con indulgenza e quasi con amore. L'antitesi sgangherata tra il De Sanctis e il Carducci, come tra due capiscuola della critica, tra due opposte scuole di critica, non fu foggiata da me, che sapevo fin d'allora essere assurdi i paragoni e le antitesi dove manca l'omogeneità; ma sorse più tardi, quando, avendo la reputazione del De Sanctis ripreso il suo cammino ascendente, la gente pigra si appigliò al gran nome del Carducci per giustificare la propria mediocrità mentale e la nessuna voglia di sottomettersi alle nuove fatiche che il progresso degli studî richiedeva. Anche oggi mi accade di vedere riproposto talvolta quello sgangherato paragone, e c'è perfino chi ancora afferma che il Carducci abbia «progredito» in questa e in quella parte sul De Sanctis; come se il Carducci, ossia la forma di critica d'arte che egli rappresentava (chè ciò solo è in questione), non fosse già esistito prima del De Sanctis, recando il nome di Pietro Giordani o di Niccolò Tommaseo, e come se il De Sanctis non l'avesse già, alla scuola del Puoti, studiato e accettato, nella parte buona ed utile, e proceduto innanzi per conto proprio.

Il gusto dei particolari, l'analisi del singolo verso, della singola frase! Ma ciò fa anche il De Sanctis, quando gli giova farlo: con la differenza sostanziale (e che prova la maggiore virtù mentale di lui) che egli giunge alla periferia movendo dal centro, al particolare dal generale, e fa riflettere nell'analisi del particolare l'anima intera del poeta, esaminata nel processo del suo svolgimento e nelle sue consecutive determinazioni. Il De Sanctis non era (anche questo si suol dire) un « ghiotto » di poesia, non cercava esclusivamente la « voluttà » del verso. E, certo, non era un goloso, cultore di poetica culinaria, ma un uomo, nella società degli uomini, che della poesia si nutriva e la gustava senza smorfie di sdilinquimenti e attucci d'ingordigia. Del resto, neanche il Carducci era un ghiotto o un ghiottone; e codesti suoi difensori, proponendo quell'ideale, fanno, se mai, il proprio ritratto.

Comunque, e per tornare a tanti anni fa, io, sebbene infastidito e stuzzicato dallo strepitio dei suoi « pappagalli lusingatori », non avrei mai preso di fronte il Carducci, se egli stesso, nel 1898, in uno dei suoi momenti infelici, scrivendo intorno alle prime canzoni del Leopardi, non si fosse messo a vessare nel modo più ingiusto, astioso e meschino il De Sanctis, con quel suo stile di forte rilievo, efficacissimo a foggiare epiteti e motti, che il volgo letterato avrebbe subito imparati a mente e ripetuti sino alla noia. Proprio allora io avevo iniziato l'edizione delle opere postume del De Sanctis, con le lezioni sulla letteratura italiana nella prima metà del secolo decimonono, le quali formano ancor oggi l'unica storia o abbozzo di storia che possediamo di quel periodo della nostra vita letteraria; e le avevo vedute malissimo accolte dai recensenti, che professavano di appartenere alla

cosiddetta scuola storica. Non potei, dunque, più oltre frenarmi, e, facendo un fascio delle critiche degli uni e di quelle dell'altro, scrissi la memoria: *Francesco de Sanctis e i suoi critici recenti* (1), nella quale anche al Carducci, con molta reverenza bensì, dicevo chiaro il fatto suo. Ma era tanta la mia persuasione di difendere il semplice vero, tanta la mia fiducia nell'intima generosità e lealtà del Carducci, che non dubitai nemmeno per un istante che egli avrebbe potuto avere verso di me uno di quegli scatti di sdegno soliti nelle sue prose polemiche, e che facevano tremare; e gl'inviai io stesso la mia memoria, pure scrivendovi sopra scherzevolmente: « Batti, ma ascolta ». E bene mi ero apposto; e il Carducci ascoltò e non battè: ascoltò tanto che fece persino il sacrificio (gran sacrificio per uno spirito orgoglioso come il suo), ristampando in quei giorni i suoi articoli nel volume pel centenario leopardiano, di togliere o temperare alcune delle frasi più errate e ingiuste, che gli erano uscite dalla penna contro il De Sanctis; e a me non disse verbo, ma mi mandò in dono, quasi ramo di ulivo o piuttosto segno di non turbata benevolenza, il decimo volume, allora finito di stampare, delle sue *Opere*.

Non so se d'allora in poi, in privato o in iscuola, egli rinnovasse gli assalti contro il De Sanctis; ma certo non li rinnovò più in iscritto e in istampa. E rimase pensoso, perchè, sebbene egli non possedesse disposizione nè avesse ricevuto educazione filosofica, l'animo suo alto lo rendeva riverente a ciò che è alto, e la sua serietà di uomo di studio gli faceva avvertire i limiti del suo sapere e gli suscitava

(1) Ora nel vol.: *Una famiglia di patrioti ed altri scritti storici e critici* (Bari, Laterza, 1919), pp. 189-236.

il desiderio di ampliarli. Innanzi ai « napoletani », ossia a quel gruppo di scrittori di tempra speculativa che rappresentavano il patrimonio culturale e la forma mentale apportata dal Mezzogiorno d'Italia alla patria comune nell'atto dell'unione, egli, rappresentante delle disposizioni artistiche dell'Italia media, aveva oscillato sempre tra l'impazienza e una tal quale soggezione: contrasto o dramma spirituale che si è notato anche in altri paesi, come in Germania nelle relazioni dello Schiller con gli Schlegel (1). E chi poteva immaginare che il Carducci avrebbe finito col riverire l'Estetica, quell'Estetica alla quale aveva un tempo rivolto tanti spregi ed ingiurie? Eppure, quando io ebbi pubblicato l'*Estetica*, egli, già infermo, già costretto a contentarsi di poche ore di lettura e di lavoro, mi scriveva:

Madesimo, 26 luglio 1902.

Caro Signore,

Importante mi pare il suo libro delle relazioni dei Napoletani col primo risorgimento italiano. L'altro libro di Estetica mi è una rivelazione ed una guida. Ammiro poi la prontezza del suo ingegno anche nelle avvisaglie minori sparse sui giornali. Ella ha molto e vivace ingegno ed una profonda e viva erudizione. Coraggio e avanti.

Con affetto.

GIOSUE CARDUCCI.

---

(1) « Gegen die Brüder Schlegel hatte Schiller das ganze Misstrauen des naiven Süddeutschen gegen den scharfdenkenden, ungutmütigen, überlegenden Norddeutschen. Er stiess sie von sich, weil er sich ihrer sonst nicht zu erwehren gewusst hätte... » (R. HUCH, *Blütezeit der Romantik*, quarta ed., Leipz., p. 204).

Nè gli dispiacque la *Critica*, e le pagine che ebbi a scrivere intorno a lui nel primo fascicolo di essa, abbozzando i miei futuri studî; e poichè egli si era indirizzato anche a me per avermi componente della nuova società che sosteneva la ristampa dei *Rerum Italicarum Scriptores*, ed io avevo subito accolto l'invito, ricevetti ancora da lui, due anni dopo, questa letterina, che fu la sua ultima a me diretta:

Bologna, 10 marzo 1904.

Caro signor Croce,

La ringrazio del pregevolissimo lavoro di bibliografia vichiana, col quale Ella certamente getta le fondamenta di un'opera. E di qui piglio argomento per ringraziarla ancora dell'aiuto ch'Ella ha voluto darmi a proseguire la stampa Muratoriana... (1). Che dirle poi della sua graziosità nella critica? Ho voluto farle questo accenno per dimostrarle che io non sono sconoscente. La prego di seguitare a volermi bene, e sono

Suo

Giosue Carducci.

Nell'ottobre del seguente 1905, passando un giorno per Bologna, entrai nella libreria Zanichelli e, poichè sapevo che a quell'ora vi si tratteneva il Carducci, chiesi di salutarlo. Ma il commesso, che era al banco, mi disse che il « professore » si trovava in uno dei suoi giorni d'insofferenza e irritabilità, e, gettando uno sguardo nell'altra stanza della bottega, io lo scorsi così diverso da come lo avevo fuggevolmente cono-

(1) Ometto alcune parole, troppo benevole perchè mi sia permesso trascriverle.

sciuto tredici anni innanzi in Napoli, — mi parve una quercia fulminata, — che non insistetti e lasciai una carta da visita. Mezz'ora dopo, incontrato per la città Ernesto Masi, essendo rientrato con lui nella libreria Zanichelli, il commesso, alquanto confuso, m'informò che il « professore », letta la carta, si era assai doluto di non avermi visto e mi faceva sapere che mi aspettava il giorno dopo. Ma io mi scusai, perchè dovevo partire da Bologna quella sera stessa; e, d'altronde, confesso che mi ripugnava turbare con una cerimoniosa visita di ossequio o, peggio ancora, con una frivola conversazione letteraria, quell'uomo curvo sotto il peso dei malanni e già sacro alla morte.

E ora provo quasi rimorso di avere dovuto, alcuni anni dopo la sua morte, ripigliar la penna per mostrare i suoi difetti di critico e le sue ingiuste ire contro il De Sanctis, del quale egli aveva non poco profittato in parecchi lavori. Ma, veramente, la colpa di quella spiacevole discussione non fu mia, sibbene degli amici del Carducci, che si compiacquero di andar divulgando come egli, nelle sue lezioni, satireggiasse di continuo « il signor de Sanctis », e una volta ne scagliasse giù dalla cattedra, con disprezzo, la *Storia della letteratura*, tolta di mano a un troppo semplice scolaro; e fu, soprattutto, dei letteratucoli italiani che, per le cagioni già illustrate, seguitarono a insistere nella contrapposizione del Carducci al De Sanctis. E, del resto, che cosa quella mia dimostrazione ha tolto alla figura del Carducci? Niente di ciò che realmente le appartiene: nè il pregio grande di lui come letterato e conoscitore di letteratura, nè la gloria sua di poeta; e, se mai, l'ha detersa da alcune piccole scorie umane.

E all'assodamento della sua gloria credo di avere conferito più forse di ogni altro studioso; perchè io

solo, o io pel primo, avvertii la profonda inintelligenza, che si cangiava persino in feroce antipatia, della nuova generazione, educata dal D'Annunzio, verso la semplice e virile parola carducciana; e io solo o pel primo mi presentai alla difesa e tenni fermo il giudizio: che l'opera del Carducci, considerata nel complesso della moderna letteratura europea, serba singolare fisonomia ed importanza come la poesia di un ultimo e schietto « omerida ».

Agosto 1915.

# INDICE


Avvertenza dell'editore . . . . . pag. VII

I. Anticarduccianismo postumo . . . » 1

II. Le varie tendenze, e le armonie e disarmonie di Giosuè Carducci . » 39

III. Lo svolgimento della poesia carducciana . . . . . » 69

IV. Il Carducci pensatore e critico . . » 111

*Appendice:*

Dalle « Memorie di un critico » . . . » 145

PLEASE RETURN TO
SOMERVILLE COLLEGE,
OXFORD.

KV-383-046